Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Gennaio-Aprile 2000

La parola scritta nel cinema

Le lettere al mondo di Glauber Rocha

Storia italiana di «Nanook of the North»

Maya Deren: un anagramma di idee

2000 1-2

Bianco & Nero
Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LXI n. 1/2, gennaio-aprile 2000

Direttore
Lino Micciché

Comitato scientifico
Lino Micciché, Gianni Amelio, Adriano Aprà,
Francesco Casetti, Lorenzo Cuccu, Caterina d'Amico

Redazione
Stefania Parigi

Segreteria di redazione
Caterina Cerra

Progetto grafico
Altocontrasto-Roma

Impaginazione
Alberto Guerri

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

Responsabile attività editoriali
Ornella Mastrobuoni

ISBN 88-317-7476-X

In copertina
Anna Karina in *Vivre sa vie* di Jean-Luc Godard

Bianco & Nero
SOMMARIO 1-2/2000

Maya Deren a circa sedici anni

L'incursione formalista di Maya Deren
An Anagram of Ideas on Art, Form and Film

Anita Trivelli

Il lavoro dell'arte è creativo quando
crea una realtà e in se stesso costituisce un'esperienza.
Maya Deren*

Maya Deren fu artista sperimentale nel senso più pieno e autentico della parola. Indagando e promuovendo il rinnovo di forme e riflessioni sul reale (oggetti, natura, corpi), la sua esplorazione complessiva del cinema individua una cruciale congiuntura tra visualizzazione, formulazione teorica e pratica di vita.

La prospettiva di una prassi artistica oscillante tra invenzione estetica e rivelazione manifesta nell'opera della Deren una sorta di "energia di scambio", che fluisce tra la sperimentazione visiva e l'indagine sui procedimenti di costruzione cinematografica[1]. Ne risultano una pratica e un'idea di cinema che si oppongono radicalmente e programmaticamente all'isterilimento dello sguardo, conseguenza di una fruizione consuetudinaria e stereotipata dei prodotti cinematografici[2].

Spunti teorici di rilievo in questa direzione si trovano in *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, un breve libro di carattere saggistico che intesse una rete di motivi critici e di riflessioni su cui la cineasta tornerà ripetutamente nel corso della sua carriera[3]. Elaborato durante l'ultimazione di *Ritual in Transfigured Time*, fu pubblicato per la prima volta in 750 copie dalla newyorchese The Alicat Book Shop Press di Oscar Baradinsky nel 1946[4]. È uno degli scritti più noti della regista, una sorta di introduzione al discorso teorico sul cinema che la Deren condusse scrivendo per riviste letterarie e femminili, periodici di danza e di fotografia amatoriale, e partecipando come relatrice a conferenze, seminari e *workshop* presso diverse università e istituzioni statunitensi[5].

---

* La frase (traduzione nostra) è tratta dal saggio di Maya Deren *Cinema as an Art Form* (1946), incluso in Vèvè A. Clark, Millicent Hodson, Catrina Neiman (a cura di), *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works*, Vol. I, Part One, *Signatures 1917-42*, Anthology Film Archives/Film Culture, New York, 1984.

L'autrice scrisse in due mesi, nell'estate del 1946, le 52 dense pagine di *An Anagram*, che progettava di rivedere e di ampliare in vista della stesura di un libro di 300 pagine. L'impostazione generale del testo, come viene anticipato nella prefazione, non è quella di un "manifesto", bensì di «un'organizzazione di idee in un complesso anagrammatico al posto della logica lineare a cui siamo abituati»[6]. Questa logica abituale sembra essere l'obiettivo polemico generale dell'azione della Deren, anche a livello politico; un livello che non è affatto escluso da *An Anagram*, se è vero che in apertura del testo l'autrice prende posizione nei confronti del bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki avvenuto un anno prima. Sensibile e "permeata" dagli eventi del suo tempo, la Deren stigmatizza l'«inerzia» generale di fronte all'impiego distruttivo dell'energia atomica, che è, «precisamente, non una reazione – giusta o sbagliata –; è la lucida persistenza di un atteggiamento già saldamente abituale». E così prosegue, mettendo in gioco la logica lineare (filosofica e scientifica) della cultura occidentale: «L'uso quasi disinvolto dell'energia atomica è, se non altro, la testimonianza del completo adattamento dell'uomo alla scienza; per lui, si tratta soltanto del più recente di una lunga serie di traguardi, alcuni dei quali, come l'elettricità e la radio, hanno avuto un effetto che va ben oltre la qualità del miracolo»[7].

Il riferimento a una struttura anagrammatica della riflessione è esplicito fin dal frontespizio (riprodotto a p. 7) della prima edizione del libro.

La scelta di un'esposizione anagrammatica del testo evidenzia l'organizzazione dialettica del pensiero proposta dalla Deren, manifestando, sin dall'inizio, l'adesione dell'autrice a una visione tendenzialmente unitaria, *in progress* e densa di rinvii interdisciplinari, della pratica teorica e creativa. Il discorso sul cinema viene infatti articolato in un contesto di riflessioni correlate sulla magia, la scienza e la religione, che saranno rielaborate in seguito nei suoi studi sul vudù. Il fondamentale ruolo del rito all'interno della cultura emerge, d'altra parte, in tutta la produzione cinematografica della Deren e non solo nell'"apoteosi" haitiana. Così, in *An Anagram* il riconoscimento e il recupero dell'istanza rituale come motore delle attività umane può, a suo avviso, promuovere una ricomposizione tra ragione e natura, restituendo l'idea di "interezza" tanto al livello individuale quanto a quello cosmico. Può ricucire lo strappo tra fatti e valori che è alla base della mentalità "schizofrenica", il cui "immorale" risultato è stato la produzione della bomba atomica.

L'arte come "risultato dinamico": il ripensamento delle teorie formaliste

L'idea di cinema della Deren viene "incastonata", dunque, in un'analisi trasversale e radicata nella storia, che mette in gioco le altre "forme" della produzione umana (culturale, artistica e scientifica). Per questo,

AN ANAGRAM OF IDEAS ON ART, FORM AND FILM

by

MAYA DEREN

1946

THE ALICAT BOOK SHOP PRESS

Yonkers, New York

CONTENTS OF ANAGRAM

	A THE NATURE OF FORMS	B THE FORMS OF ART	C THE ART OF FILM
1 THE STATE OF NATURE and THE CHARACTER OF MAN	1A Page 7	1B Page 18	1C Page 30
2 THE MECHANICS OF NATURE and THE METHODS OF MAN	2A Page 11	2B Page 21	2C Page 37
3 THE INSTRUMENT OF DISCOVERY and THE INSTRUMENT OF INVENTION	3A Page 14	3B Page 26	3C Page 44

Il frontespizio di *An Anagram*

l'impegno teorico e l'approfondimento di alcuni temi privilegiati, in primo luogo la relazione tra cinema e poesia, si configurano come scandaglio di modalità sperimentabili dell'operare artistico, piuttosto che come ricerca di formule o di regole cui attenersi:

> L'arte è il risultato dinamico della relazione di tre elementi: la realtà a cui l'uomo ha accesso – direttamente e attraverso le ricerche di tutti gli altri uomini; l'incrocio di immaginazione e intelletto; e lo strumento artistico per mezzo del quale si realizzano, tramite l'esercizio e un controllo sapienti, le manipolazioni dell'immaginario. Limitare, deliberatamente o per trascuratezza, una di tali funzioni significa limitare il potenziale dello stesso lavoro artistico[8].

È significativa la locuzione usata dalla Deren (*the reality to which a man has access*) a proposito del rapporto tra strumento artistico e realtà, questione dibattuta nei suoi risvolti più "ambigui" per tutto il corso di sviluppo delle teoriche del cinema. Essa rivela infatti, in primo luogo, un'inequivocabile coscienza dell'operazione creativa, che viene "agita" nel confronto tra artista e "materiali" della realtà. Una realtà a cui l'uomo, appunto, *ha accesso*, nella quale entra per esercitarvi il vaglio intellettivo e l'interpretazione immaginativa. E questo gesto non può che essere "dina-

mico", come lo qualifica la Deren riecheggiando i formalisti russi, perché è già di per sé *movimento*: un movimento autoriflessivo e manipolatore, proprio dell'arte, che produce dunque non un *analogon* del reale, bensì, e necessariamente, una sua deformazione. L'esaltazione della coscienza operativa nel processo di creazione, oltre a segnalare un significativo approccio autoriflessivo della Deren, si contrappone alla sistematica omissione, nella concezione corrente dell'arte, dell'autoconsapevolezza dell'artista, conseguente alla rigida "settorializzazione" e separazione tra le riflessioni della scienza, della religione e della filosofia[9].

Nonostante la scarsa circolazione, all'epoca, di traduzioni inglesi di testi di teoria cinematografica, gli argomenti affrontati dalla Deren evidenziano una certa familiarità sia con le principali linee evolutive della storia del cinema sia con le elaborazioni di alcuni cenacoli avanguardistici europei, che la cineasta tuttavia non mette direttamente in causa[10]. Questo debito, in termini generali, è segnalato dalle curatrici di *The Legend*, le quali non mancano di precisare che «avanzare la nozione di cinema indipendente non fu in alcun modo un'idea originale della Deren. Negli anni '20 e '30, gli artisti del cinema sperimentale e alcuni critici avevano spesso lamentato la tendenza del cinema a prendere in prestito pesantemente dal teatro e dalla letteratura, spingendo verso un'esplorazione del medium come strumento artistico rivoluzionario»[11].

D'altra parte, alla formazione artistica di Maya Deren avevano contribuito in buona misura sia la frequentazione dei corsi di cinema presso la Syracuse University agli inizi degli anni '30 (successiva al suo ritorno dalla League of Nation School di Ginevra), sia la fervida militanza nelle file del movimento universitario di sinistra[12]. Come pure l'"iniziazione" alla macchina da presa, avvenuta in seguito all'incontro con il cineasta Alexander Hackenshmied (Sasha Hammid, che si firma Hamid in *Meshes of the Afternoon*), un emigrato di origine cecoslovacca, il quale, a cavallo tra gli anni '30 e '40, aveva introdotto negli USA i film sovietici e dell'avanguardia europea, e che sarebbe diventato il suo secondo marito[13].

Lauren Rabinovitz aggiunge che la Deren – durante la sua prima permanenza a New York, dove si era trasferita con Bardecke e aveva proseguito gli studi, intensificando anche la militanza politica – era sicuramente venuta al corrente del lavoro di promozione del cinema sovietico svolto dall'organizzazione del Nykino. Sebbene manchino prove che la cineasta possa essere entrata direttamente in contatto con i membri del Nykino o di altri club cinematografici e fotografici di sinistra, la studiosa riscontra una certa omogeneità di vedute tra le posizioni espresse dal Nykino e quelle della Deren sul rapporto cinema-poesia. «In una città in cui la relazione tra forma poetica e contenuto rivoluzionario era oggetto di attenzione tra le organizzazioni di sinistra», spiega la Rabinovitz, «deve aver

certamente familiarizzato con le idee portate avanti dal Nykino, trovandole in sintonia con le sue. Le autrici e curatrici di *The Legend of Maya Deren*, nella seconda parte del primo volume, pervengono a una simile conclusione, dicendo di presumere «una certa trasfusione di energie e di idee, sebbene indiretta», tra la Deren e la Worker's Film and Photo League. Tom Brandon, un membro della WFPL che più tardi si dedicò alla distribuzione commerciale, da loro intervistato, riferisce di aver conosciuto la Deren negli anni '40, quando lei gli aveva chiesto di distribuire *Meshes of the Afternoon*»[14].

Quanto al rapporto tra cinema e poesia, l'interesse della Deren per questo tema è testimoniato anche dalla sua partecipazione al convegno newyorchese del 1953, presso il Cinema 16 di Amos Vogel, cui presero parte, tra gli altri, Willard Maas, Arthur Miller, Dylan Thomas e Parker Tyler. Nel corso del dibattito, si registrò una certa resistenza all'esposizione, da parte della regista, dei suoi concetti di «verticale» e «orizzontale» nell'arte, strettamente connessi al procedere per astrazioni proprio della mente umana[15]. Il ricorrente uso di questi due termini da parte della Deren indica, secondo le curatrici di *The Legend*, un costante riferimento a modalità e direzioni molteplici del pensiero, in una pratica riflessiva che, come si è detto, è caratterizzata nel suo complesso da una struttura anagrammatica. Per la Rabinovitz, invece, l'elaborazione dei due concetti coincide con l'identificazione da parte della cineasta di una struttura dualistica nel cinema «che è coerente con le moderne categorie della sintagmatica e della paradigmatica: la modalità "orizzontale" (sintagmatica), in cui le immagini vengono decodificate tramite la loro connessione, generalmente secondo principi di continuità spaziale e/o temporale, e la modalità "verticale" (paradigmatica), in cui vengono privilegiate connessioni grafiche o simboliche con più ampi ordini d'astrazione. [La Deren] assimilava le sue categorie a quelle della letteratura: il racconto o il romanzo sono analoghi al film "orizzontale", la poesia imagista è analoga al film "verticale"»[16].

In *An Anagram* i concetti di "orizzontale" e "verticale" erano stati esplorati analizzando i procedimenti della memoria e dell'esperienza nell'uomo e negli animali. Mentre un gattino cresce sperimentando direttamente la realtà, affrontando con l'istinto «un processo di inevitabilità "verticali"», un bambino diventa adulto, spiega la Deren, «imparando oltre gli istinti, e spesso in opposizione ad essi, mediante l'imitazione, l'osservazione, la sperimentazione, la riflessione – insomma, tramite i complessi procedimenti "orizzontali" della memoria. [...] L'uomo è in grado di comprendere il fuoco separatamente dalle scottature. Per un animale, ogni esperienza resta direttamente personale. Il primo passo dell'uomo, effettuato grazie ad una ricognizione riflessiva, è quello di depersonalizzare, di astrarre dalla propria esperienza personale»[17].

Foto Hella Hammid

Maya Deren e Alexander Hammid con il gatto Glamour Girl, 1944-45

Al convegno del Cinema 16, partendo da un distinguo tra la poesia e le altre arti, il ricorso ai due concetti serviva a sollecitare l'attenzione non sul "cosa" succede, ma sul "come". Parlando della poesia come modo di accesso all'esperienza, la Deren sottolineava l'importanza della "costruzione in verticale" del testo poetico, ai fini di una restituzione e percezione ottimali delle qualità emotive di un dato vissuto. In tale prospettiva, il cinema poteva rappresentare, tramite il montaggio, un mezzo naturalmente incline all'espressione "poetica", livello raggiungibile tramite una costruzione "verticale" del film, fonte di idee e di emozioni, a differenza di quella "orizzontale", rivolta prioritariamente all'esposizione lineare dell'evento.

L'accento sull'asse "verticale" della costruzione cinematografica, pre-requisito per la realizzazione di un film poetico, coincide, in altri termini, con una strategia più soggettiva di organizzazione del materiale prescelto, rivolta a scardinare l'orientamento mimetico e "orizzontale" del cinema dominante. Una strategia praticabile, per la Deren, solo

a patto di una "resa" incondizionata da parte del cineasta nei confronti del suo strumento artistico (la cinepresa) e dei suoi procedimenti di costruzione (il montaggio).

Questa concezione sembra suggerire una certa "parentela" con talune istanze degli studiosi e degli artisti che fanno capo all'avanguardia sovietica post-rivoluzionaria e pre-staliniana. Tuttavia, come è stato segnalato dalla Rabinovitz, se la Deren condivide con i teorici e i cineasti sovietici la generale propensione verso il discorso stilistico e l'obiettivo di una forma cinematografica adeguata al mondo moderno, i suoi prestiti da Ejzenštejn e da Vertov sono liberi e selettivi, e vengono originalmente metabolizzati in un complesso teorico e pratico personalissimo, che deve in egual misura ad altre e ben diverse istanze estetiche ed esistenziali[18].

In riferimento ai processi formali della costruzione cinematografica, si riscontra piuttosto una certa assonanza tra la concezione della Deren e quella elaborata da Jean Epstein, in particolar modo in *L'Intelligence d'une machine*, un testo pubblicato nel 1946 e ricco di riflessioni sulla scientificità e sulla magia del cinema. La Deren, che conosceva il russo e il francese, accenna del resto esplicitamente al testo di Epstein in *An Anagram*[19]. Quanto alla ricerca teorica e stilistica condotta dalla cineasta in direzione della poesia e della convergenza tra scienza e arte, non sfuggiranno inoltre gli elementi di sintonia con certe elaborazioni di Roman Jakobson, docente dal 1941 nelle maggiori università dell'East Coast statunitense. In particolar modo con le riflessioni del teorico russo sulla funzione poetica, «che mette in risalto l'evidenza dei segni, approfondisce la dicotomia fondamentale dei segni e degli oggetti»[20].

Verso un'"ontologia" del cinema

Oltre che da un ripensamento dell'elaborazione formalista, la trama di *An Anagram* è percorsa da un ulteriore filo rosso: il rapporto tra forma e morale. «La forma di un'opera d'arte», osserva l'autrice, «è la manifestazione fisica della sua struttura morale»[21]. È la premessa alla critica serrata degli stereotipi dell'"alfabeto visivo" hollywoodiano, ritenuti responsabili di un dilagante e pericoloso letargo creativo e percettivo. Organica a questo discorso è la valutazione negativa espressa dalla Deren su un certo documentarismo bellico (definito come una vera e propria "profanazione"), che conduce poi all'analisi della controversa relazione tra realismo e "spontaneità" nel cinema, di cui diremo tra poco, nonché alla dibattuta questione della «giusta forma filmica»[22].

I documentari della seconda guerra mondiale, osserva la Deren, si sono assunti programmaticamente il compito morale di trattare i valori umani, a fronte degli inadeguati prodotti dell'industria commerciale. Ma

proprio per questo è necessario un corrispondente sforzo sul piano stilistico e di linguaggio:

> Sicuramente la tragedia umana della guerra richiede a coloro che pretendono di commemorarla – regista, scrittore, pittore – uno sforzo creativo personale a essa commisurato in profondità e statura. Sicuramente gli occhi spersi e i corpi emaciati di bambini denutriti richiedono, moralmente parlando, qualcosa di più degli sdolcinati stereotipi dell'apparecchio fotografico del turista e dell'abilità di un operatore che porta loro le tecniche sviluppate in funzione di un filmato sulla catena di montaggio della Ford[23].

Uno sforzo implicato nell'impegno morale, dunque, che deve sempre guidare, per la Deren, lo "sguardo meccanico" del dispositivo cinematografico, respingendone un uso improprio:

> E come possiamo accettare che l'eroismo di un soldato sia in fin dei conti celebrato dalla ripresa bidimensionale del suo corpo che cade; oppure che il significato della sua morte non sia nemmeno lontanamente colto da colui che è invece capace di sfruttare l'horror bell'e pronto del suo volto lacerato, che non si può più difendere dalla cinica confidenza, dallo sguardo meccanico dell'apparato fotografico[24].

Con queste considerazioni si delinea il significato che la Deren attribuisce alla "spontaneità" nel cinema, nell'accezione che la cineasta chiarisce in uno dei suoi spunti polemici rivolti al surrealismo:

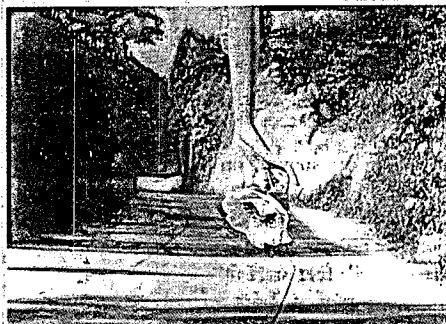
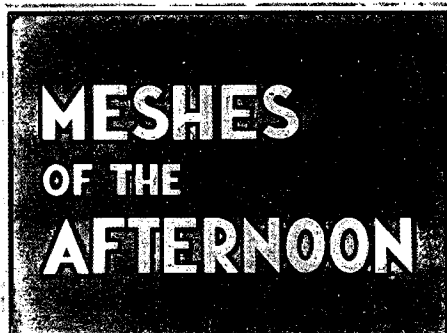
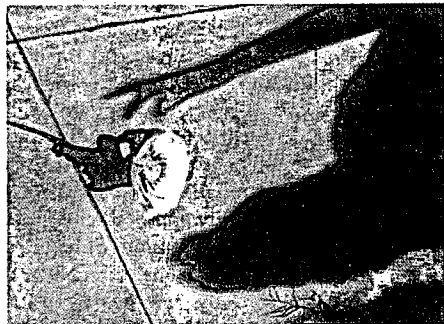
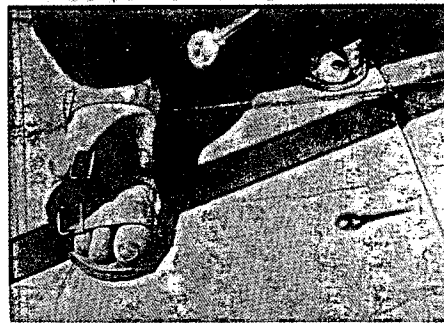
> D'altra parte, l'estensione del realismo al surrealismo, quale spontanea proiezione della realtà interiore dell'artista – intatta nella sua vera natura – è impossibile. Dal momento che è l'apparecchio fotografico ad affrontare direttamente la realtà, si potrebbe in teoria ottenere una spontaneità dell'apparecchio stesso nell'atto di ripresa – senza controllo cosciente o selezionamento – di quanto inquadra. Ma tale naturalismo sussiste soltanto se le sequenze del film vengono scrupolosamente ricombinate in relazione alla realtà stessa, come nei documentari. Per di più, siccome l'apparecchio fotografico registra all'interno dei propri limiti, anche il più personalizzato montaggio di tale materiale non può essere assunto come spontanea espressione dell'artista. Dunque, mentre un film può tradurre un'esperienza surrealista in altri termini, la "spontaneità del film" è impossibile[25].

La differenza concettuale che separa la Deren dai surrealisti, con i quali era venuta a contatto negli anni '40, viene ripetutamente esposta in *An Anagram.* La sua critica si rivolge in particolare al loro approccio all'arte che, secondo la cineasta, i surrealisti usano come un "confessionale privato", trascurando "il più grande trionfo della natura", cioè la coscienza.

Tra le due guerre e subito dopo, specialmente a New York, dove molti surrealisti erano emigrati, la loro produzione artistica, connessa anche all'industria della moda e a posizioni politiche di sinistra, ebbe una notevole risonanza. La stessa Deren ospitò spesso alcuni di loro nell'appartamento del Greenwich Village in occasione delle sue numerose e celebri feste, e lavorò con Marcel Duchamp, nel 1943, per il cortometraggio *Witch's Cradle*. Il film, a cui partecipò anche Anna Matta Clark, moglie del pittore surrealista Roberto Echaurren Matta, fu girato presso la Art of This Century Gallery di Peggy Guggenheim (un centro newyorchese d'arte surrealista), ma non venne mai finito. È l'unico dei suoi film che la cineasta riconobbe esplicitamente come surrealista, precisando tuttavia successivamente che *Witch's Cradle* intendeva esplorare il funzionamento dell'intelligenza umana di fronte all'ignoto, al non-reale, più che i principi artistici dei surrealisti[26]. Due anni dopo scattò la famosa fotografia della vetrina della Gotham Book Mart di New York, *Lazy Hardware*, pubblicata sulla rivista «View», in cui si vede riflesso André Breton[27].

Le riflessioni della Deren appena citate, incorporate nella sua critica al surrealismo, pongono, in sostanza, nel 1946, un nodo teorico cruciale: quello che pochi anni dopo sarà chiamato il paradosso «ontologico» del cinema, la «trasparenza» dello schermo. Il punto di vista della cineasta, esaltando le «mediazioni» del linguaggio e i «limiti» tanto della capacità riproduttiva del mezzo, quanto delle possibilità espressive «spontanee» dell'artista, sembra rimandarci sia ad alcune soluzioni teoriche formaliste (in particolare a quelle di Šklovskij)[28] che alla natura profondamente estetica del realismo in arte, segnalata da Bazin a proposito del cinema italiano dell'immediato dopoguerra. D'altra parte, però, la polemica con i surrealisti valorizza nella speculazione della Deren l'elemento analogico del cinema, il suo fondarsi sul "reale". E qui la cineasta appare sensibile alla problematica che sarà messa a fuoco pochi anni dopo dall'"ontologia" baziniana. Una posizione, questa di Bazin, produttivamente rilanciata in senso anti-idealista nella rilettura del critico francese fatta da Giorgio De Vincenti, che accoglie tra i diversi esempi degli sviluppi della posizione baziniana anche un certo underground statunitense.

Il problema del "realismo" e l'adattamento cinematografico

«L'impressione di realtà» al cinema è uno dei temi della speculazione teorica di quegli anni[29]. Ribadendo la natura di artificio della settima arte, la Deren traccia i presupposti per un'idea di cinema alla quale concorrono, in modo interdipendente, tanto l'immagine in sé, di cui si fa "garante" la realtà (costituendone la base materiale), quanto

Alcuni fotogrammi di *Meshes of the Afternoon*

le operazioni di montaggio. All'identificazione acritica sollecitata nello spettatore dalla pratica hollywoodiana, la cineasta oppone la distanza e l'autonomia di un'immagine non interamente riconducibile a un percorso diegetico.

Senza paura di forzare i fatti, si può dunque avanzare l'ipotesi che la Deren si collochi quasi come un ponte tra i formalisti russi e Bazin. Ed è interessante notare in proposito che, nel delineare l'evoluzione del linguaggio cinematografico, anche lei, come farà Bazin poco dopo, affronti i temi dell'adattamento cinematografico, della differenza tra forma "romanzesca" e forma "visiva" nel cinema, delle convenzioni, ar-

tifici e manierismi che vengono messi in gioco nel confronto tra il cinema e le altre arti[30]:

> L'approccio letterario, incoraggiato dall'uso dell'espressione verbale del sonoro, ha creato una griglia di criteri cinematografici allo stesso modo in cui superficiali lezioni di musica possono impostare il gusto musicale sull'idea che il componimento "classico leggero" sia la "buona musica". Sarebbe stato meglio per il cinema che l'industria non avesse osato permettersi la velleità culturale di utilizzare scrittori o di comprare i diritti di opere letterarie e che fosse stata costretta a continuare nella direzione di qualcuno dei primi film muti. Questi enfatizzavano gli elementi visivi e talvolta, come nelle commedie di Buster Keaton, mostravano una rara intuizione della forma filmica.
> Non intendo minimizzare l'importanza della letteratura o del teatro o di nessuna delle altre arti di cui il cinema si avvale; e tantomeno minimizzare il valore di tale utilizzo. Al contrario, allo stesso modo in cui sono profondamente grata a certi documentari per avermi mostrato un mondo che mi sarebbe stato altrimenti negato, sono grata a quei film che mi hanno permesso di vedere commedie cui non avevo assistito o l'interpretazione di attori ora morti o usciti di scena. Ma allo stesso modo in cui non considero il realismo del documentario un sostituto della forma creativa di fare film, non penso nemmeno che questa si ottenga semplicemente includendo le forme di una o più delle altre arti[31].

È chiara la consapevolezza che «la trasposizione in film di altre forme d'arte» pone interrogativi di ordine stilistico, ed è altrettanto esplicita la convinzione che il film è il risultato di un processo, a cui concorrono tanto il mezzo cinematografico quanto gli elementi da esso elaborati (i "materiali", direbbero i formalisti russi). Si profila, insomma, nel corso dell'esposizione della Deren, la messa a punto di un principio operativo dell'arte, di un metodo, che consiste nel «mettere in relazione» creativamente linguaggi e materiali differenti, rinunciando al semplicistico e riduttivo «trasferimento di qualità da una forma d'arte all'altra».

Ne consegue l'esaltazione dell'intervento dell'artista e del suo ruolo formalizzatore. Come pure l'invito a potenziare la creatività del *filmmaker* contro le seducenti «tentazioni di onnipotenza» del dispositivo cinematografico, e il monito a limitare la «complicità» con la macchina da presa, per contrapporsi alle sedimentate abitudini «letterarie» prodotte dal cinema hollywoodiano:

> La rapidità con la quale così tanti film di Hollywood si svuotano di significato e di impatto emotivo è segno della loro incapacità di creare un senso in termini visivi rapportandosi ai propri referenti immediati. Il linguaggio di stereotipi che viene impiegato, per ricollegarsi ai termini letterari in cui il film è stato di fatto concepito, è tratto non da una mitologia universalmente riconosciuta, bensì da artifi-

ciali manierismi che per il loro carattere transitorio perdono presto il valore referenziale. Se le grandi opere d'arte sono riuscite a mantenersi tali anche molto tempo dopo che i loro simboli avevano perso potere referenziale è proprio perché il loro significato non era esclusivamente affidato al fragile sostegno della referenza simbolica[32].

Il cinema come "idioma indipendente"

Sulla mancata evoluzione del cinema come "idioma indipendente" e sulle responsabilità di Hollywood, la Deren aveva insistito in *Cinema as an Art Form*, puntualizzando peraltro che il processo di creazione costituisce un'«esperienza della realtà», dunque qualcosa di diverso dalla realtà stessa, con la quale, piuttosto, il processo di creazione si confronta e si misura.

In questo suo primo saggio propriamente teorico, stilato nel 1945 e pubblicato l'anno seguente sulla rivista d'avanguardia «New Directions», l'autrice aveva analizzato le interrelazioni tra l'artista e il mezzo espressivo da un lato, e tra l'artista, il pubblico e la critica dall'altro. Aveva inoltre lanciato l'appello a superare una concezione del medium come pura estensione di altre arti, sostenendo l'idea di un cinema indipendente tanto dalle convenzioni degli altri linguaggi espressivi quanto dalle prescrizioni dell'industria hollywoodiana. Infine, aveva espresso alcune considerazioni sull'impatto esercitato dalla tecnologia sulle arti, ed esaminato l'analogia tra la teoria della relatività e le categorie spazio-temporali nel cinema.

Procedendo nell'enucleazione dei punti chiavi di *An Anagram*, si rileva un approfondimento capillare di queste tematiche. La Deren sostiene, innanzitutto, che ritenere particolarmente predisposto per il cinema un testo letterario ricco di immagini è un luogo comune da sfatare: «Più lo scrittore è bravo, più le sue immagini sono verbali», scrive. E prendendo in esame il paragrafo iniziale del kafkiano *Il processo*, perviene alla seguente conclusione: «È possibile una versione cinematografica solo di quella letteratura che non riesce a fare un uso creativo del mezzo verbale»[33]. Poche pagine prima, parlando del linguaggio, che «consiste di elementi in se stessi non naturali, inventati», cita inoltre Flaubert, riportandone una frase («L'idea non esiste che in virtù della forma»), e osservando che la sua «diligenza linguistica indica che egli pensava di creare veramente, in termini verbali, l'equivalente dell'esperienza avuta della realtà. [...] In Flaubert è completamente irrilevante se la sedia che esiste nel romanzo è realmente esistita. [...] La sedia che Flaubert crea, tramite l'esercizio del suo strumento artistico – la lingua – non è un'immagine visiva, è un'immagine verbale. Più precisamente, essa è inoltre un'immagine verbale indipendente e non un simbolo»[34].

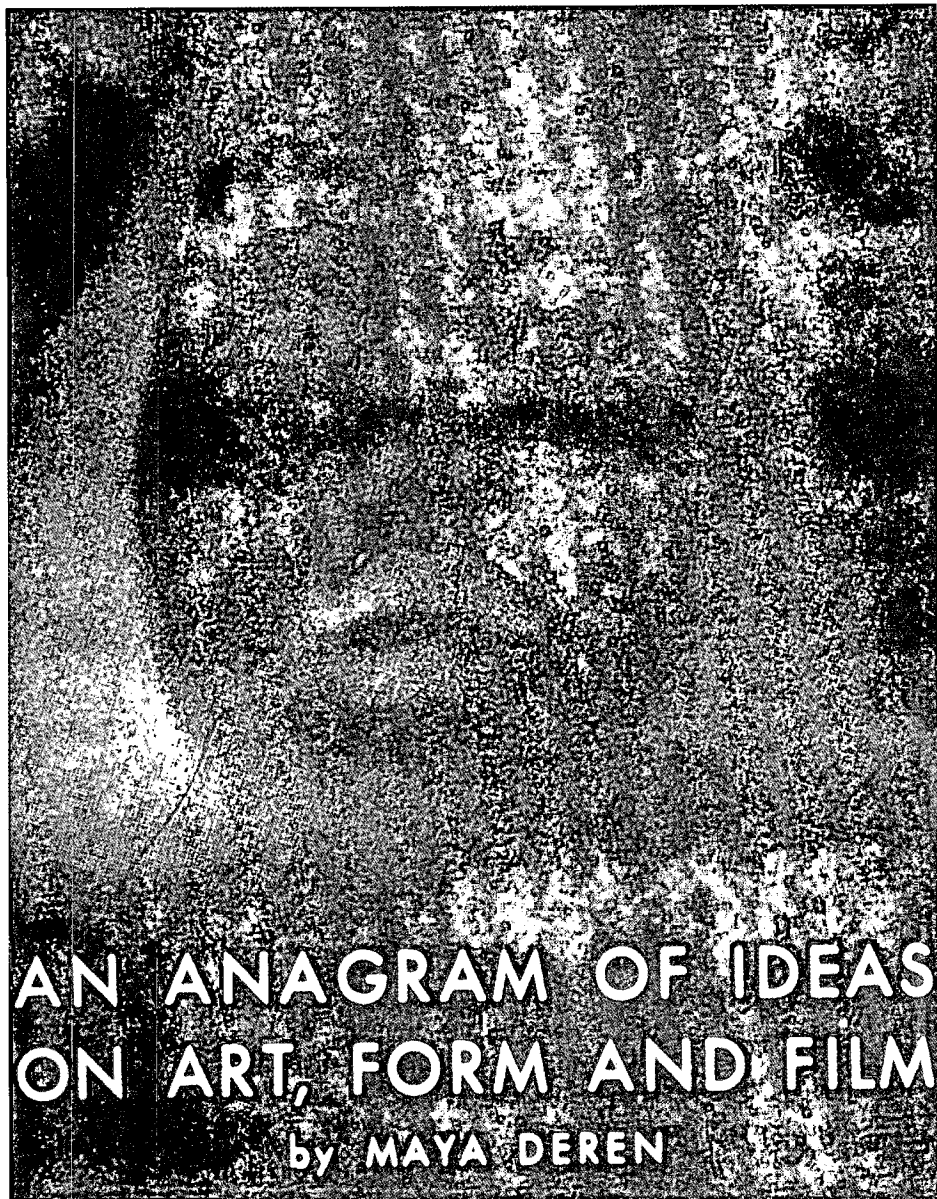
Rispetto alle operazioni di manipolazione spazio-temporale, alla base dell'articolazione del linguaggio cinematografico, sostiene perentoriamente che l'intervento dell'artista deve essere concepito non come un «espediente» rivolto all'azione, bensì come «rivelazione» dell'azione stessa. La sua dichiarata attrazione per gli esperimenti di ripresa al rallentatore chiarisce l'attenzione da lei riservata al gesto, all'azione e al movimento come evento rivelatore[35]. L'uso del ralenti compare, infatti, spesso nel suo cinema «per rivelare il complesso tessuto emozionale e psicologico delle attività più prosaiche»[36].

La qualità "onirica" che assumono le immagini dei suoi film non legittima, tuttavia, la persistente inclinazione a "psicoanalizzarle", diffusa da un certo orientamento critico:

> Un'altra abitudine è la comune tendenza a psicoanalizzare qualunque cosa abbia a che vedere con l'immaginario. Le particolari condizioni della produzione cinematografica, in cui è la cinepresa a percepire e registrare, nei propri limiti, introduce un censore non psicologico. La logica associativa spontanea dell'artista non può essere riprodotta tale quale da un mezzo che elimina certi elementi per via dei propri limiti meccanici e ne introduce altri in virtù della sua ottica estremamente raffinata: la capacità di ricordare dettagli che il subconscio potrebbe non aver ritenuto significanti, la subordinazione a fenomeni di tipo atmosferico, l'uso dell'essere umano nei suoi termini fisici, ecc. [37]

D'altra parte, sempre nel 1946, in *Program Notes on Three Early Films*, la Deren respinge categoricamente l'attribuzione al suo lavoro delle etichette di «freudiano» e di «surrealista», e preferisce definirlo «classicista» in senso metodologico, in quanto risultante dalla «manipolazione controllata di alcuni o tutti gli elementi in una forma che li trascenderà e trasfigurerà»[38].

La «memoria di celluloide», come la regista definisce suggestivamente il cinema, non può dunque conformarsi alle ipotesi dei surrealisti, ma segue un modello dinamico di interrelazione tra le diverse componenti in gioco, vicino a quello proposto da Tynjanov nell'elaborazione dei concetti di funzione e co-funzione nell'opera d'arte. Ripetutamente puntualizzato dalla Deren in scritti successivi e in diversi seminari, questo modello sembra inoltre riconducibile all'approfondimento della psicologia della Gestalt, con la quale la cineasta era venuta a contatto alla fine degli anni '30, frequentando i corsi di Kurt Koffka presso lo Smith College[39].

In questo prestigioso college vicino Boston, dove avrebbe studiato più tardi anche la poetessa Silvia Plath, la Deren si applicò a studiare i simbolisti francesi. A partire dalla ricognizione di Arthur Symons in *The Symbolist Movement in Literature*, esaminò la loro influenza sulla poesia anglo-americana, conseguendo un master in letteratura inglese nel 1939[40].

La copertina di *An Anagram*

Del resto, la concezione maturata dalla cineasta in merito al rituale, alla tradizione e al classicismo è in buona misura ascrivibile agli approfondimenti di questo periodo della sua formazione. In una sua relazione stilata durante il biennio dello Smith, *Classicism in the Period of 19th Century Romanticism with Special Reference to Landor, Arnold e Swinburn*, si rintracciano infatti una serie di spunti che saranno sviluppati in *An Anagram*, come, per esempio, le riflessioni sul classicismo e sulla forma

con il riferimento a Hulme[41]. Un ulteriore influsso legato agli studi di quegli anni è rappresentato dalla metabolizzazione della pratica critica e letteraria di Thomas Stearns Eliot, debitore, a sua volta, tra gli altri, di pensatori come Bergson, Malinowski e Frazer. L'adozione da parte della cineasta del termine «strumento», per indicare i diversi mezzi artistici, come pure l'idea dell'impersonalità dell'emozione poetica per il raggiungimento della «volatile interezza» cinematografica richiamano infatti l'elaborazione di Eliot in *Tradition and the Individual Talent* del 1928.

Accostamenti: l'impegno teorico di Maya Deren e di Sergej M. Ejzenštejn

A queste tematiche, vanno aggiunti i riferimenti ad alcuni tratti di un certo cinema europeo in relazione a quello statunitense, come pure, più nel dettaglio, il riferimento diretto al cinema russo e a quello di Ejzenštejn, nei confronti dei quali si esplicita una posizione "eretica", e non solo in termini di gusto:

> In tutti [i manuali di storia del cinema] la cinematografia russa occupa un posto centrale, che ha dato luogo, sempre sulla base di una manciata di prodotti selezionati, a una leggendaria concezione dell'industria cinematografica russa nel suo insieme. Sebbene a S. Ejzenštejn e ai suoi compatrioti si debbano attribuire l'estensione creativa del "montaggio" e di altre convenzioni (poiché tali metodi originariamente creativi sono poi diventati di uso convenzionale), è necessario ricordare che essi vennero a loro volta ispirati dal precedente uso più casuale fattone da D. W. Griffith (al quale loro stessi dettero il giusto riconoscimento). [...] E a rischio di passare per eretica, credo che sebbene nel *Potëmkin* vi siano sequenze estremamente commoventi (una caratteristica di S. Ejzenštejn è certamente quella di essere commovente, talvolta in modo fin troppo greve), per la semplice profondità dell'impatto emozionale e per una concezione altamente poetica del cinema, non vi trovo nulla che eguagli diverse sequenze dei molto meno pubblicizzati lavori di Dovženko, quali *Aereograd* o *Ivan*[42].

La preferenza accordata dalla Deren a Dovženko, per la qualità "lirica" del suo cinema, è rafforzata, secondo le curatrici di *The Legend*, dal fatto che anche lui era nato a Kiev. Del resto, già nel 1944, candidandosi per una borsa di studio presso la Guggenheim Foundation, la cineasta si era pronunciata con una certa chiarezza sulle differenze teoriche che aveva maturato rispetto a Ejzenštejn. Nel piano di lavoro redatto per la domanda, considerato il suo primissimo documento di carattere teorico sul cinema, riferiva infatti:

> Ho in mente qualcosa di diverso dal *montaggio* così come è stato sviluppato da Ejzenštejn. Il suo uso delle immagini e il suo metterle in relazione con il taglio

> era *simbolico* nello scopo: la ripresa di uccelli che cantano, introdotta improvvisamente, diveniva in quel momento simbolo di gioia; o il dettaglio di una mano che perde la presa a una ringhiera diveniva il simbolo della caduta sociale, ecc. Questa tecnica molto efficace, sebbene sviluppata nei film, è essenzialmente una tecnica di simbolismo letterario, e non deve confonderci il fatto che viene combinata con un approccio pittorico all'inquadratura. Quando metto insieme due immagini, non è per via di una loro relazione simbolica. Lo faccio, piuttosto, nello sforzo di creare una nuova realtà creando, *realmente*, una relazione funzionale tra loro[43].

Sul confronto tra l'impegno teorico della Deren e quello "enciclopedico" di Ejzenštejn si è espressa Annette Michelson nel saggio *On Reading Deren's Notebook*, soffermandosi sul destino "parallelo" che ha caratterizzato la storia dell'eisensteiniano *¡Que viva México!* e quella del dereniano *Haitian Film Footage*[44]. Nel tracciare il profilo del singolare retroterra teorico della Deren, la Michelson cita inoltre alcuni passaggi di *An Anagram*, considerando il saggio, nel suo complesso, un tentativo di individuare un metodo di ricerca e applicativo, concentrato sulla problematizzazione di un ventaglio di cruciali questioni teoriche[45]. Una problematizzazione che sarebbe esplosa di lì a poco, con l'agognato viaggio ad Haiti del 1947, progettato per filmare le cerimonie religiose dell'isola caraibica e finanziato dalla Guggenheim Foundation.

L'"impasse haitiana" della Deren ha infatti, a nostro avviso, le sue radici più profonde in taluni risvolti del discorso teorico di *An Anagram*. Per questo, in merito all'incompiutezza dell'*Haitian Film Footage*, ci sembra plausibile avanzare anche una motivazione di ordine squisitamente teorico, oltre a quelle di carattere economico, religioso e stilistico ipotizzate dagli studiosi e da coloro che le furono vicini. Una motivazione in sintonia, d'altro canto, con la sua accentuata disposizione riflessiva, e in anticipo rispetto a certe posizioni baziniane e pasoliniane sul montaggio. Sembra quasi che la cineasta, di fronte alla particolare qualità e natura del materiale ripreso ad Haiti, entri in rotta di collisione con l'idea stessa di montaggio. La "non-montabilità" dell'*Haitian Film Footage* pare suggerire, in sostanza, una sorta di significativa sospensione dell'atto interpretativo, di astensione dall'esercizio del "dominio" creativo-formalizzatore. Un'impasse che rievoca affinità tra il montaggio, che arresta «l'impeto arcaico e inarticolato» del materiale ripreso, e l'operare della morte[46].

In questo cortocircuito innescato dall'esperienza haitiana, che entra in prorompente risonanza con la pratica teorica e creativa della Deren, si rivela, infine, la carica di "implicazioni esistenziali" messe in gioco da un certo modo di vedere e di fare cinema. Immersione in un mondo perturbantemente "altro", che è propria di altri grandi autori del cinema internazionale, da Renoir a Rossellini, dalla Duras a Garrel, Wenders e Robert Kramer.

1. Ci siamo soffermati su una prima ricostruzione e interpretazione dell'attività artistica di Maya Deren in altri scritti, cui ci permettiamo di rinviare: *L'altra metà dello sguardo*, Bulzoni, Roma, 1998 (al capitolo *Maya Deren: poetessa errante dello sguardo*); il saggio *Maya Deren's Cinema: A Counter-Story of America through a Counter-Art Practice*, in corso di pubblicazione negli atti della XIV conferenza biennale internazionale dell'AISNA, a cura di Annalisa Goldoni e Andrea Mariani; l'intervista a Jonas Mekas, *Sulle tracce di Maya Deren*, «Cinema Sessanta», 1, gennaio-febbraio 1996.

2. La breve e intensa carriera cinematografica della Deren, nata a Kiev nel 1917 e morta improvvisamente a New York nel 1961, ha prodotto, tra il 1943 e il 1960, sei cortometraggi completi, quattro non terminati e un lungometraggio di oltre quattro ore girato ad Haiti, *Haitian Film Footage*, mai montato. Della decisiva e dirompente esperienza haitiana resta oggi, oltre a questo film incompiuto, un considerevole testo antropologico, *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, pubblicato per la prima volta nel 1953 dall'anglo-americana Thames and Hudson, e ora in circolazione nell'edizione Documentext del 1991 della newyorchese McPherson&Company. Nel 1959 esce la prima versione italiana, *I cavalieri divini del vudù* (Il Saggiatore, Milano), ristampata nel 1997 dalla milanese Est.

3. Il testo è stato ripubblicato, dopo la morte prematura della Deren, in «Film Culture», 39, winter 1965; in George Amberg (a cura di), *The Art of Cinema: Selected Essays*, Arno Press, New York, 1972; in Theresa Hak Kyung Cha (a cura di), *Apparatus*, Tanam Press, New York, 1980. È incluso anche nel citato *The Legend of Maya Deren*, che raccoglie altri saggi della cineasta, tra i quali citiamo: *Religious Possession in Dancing*; *Efficient or Effective*; *Cinema as an Art Form*; *Creating Movies with a New Dimension: Time*; *Creative Cutting*. Di *The Legend of Maya Deren* sono state pubblicate, finora, le due parti del primo volume (Vol. I, Part One, *Signatures 1917-42* e Vol. I, Part Two, *Chambers 1942-47*). Una parziale traduzione italiana di *An Anagram*, intitolata *Un anagramma di idee su arte, forma e film* (le 16 pagine delle sezioni 2C e 3C), figura ora in Paolo Bertetto (a cura di), *Il grande occhio della notte. Cinema d'avanguardia americano 1920-1990*, Lindau, Torino, 1992. Da essa proviene la maggior parte delle citazioni che compaiono nel presente saggio. Per quelle tratte dall'originale in *Chambers*, come per tutte le altre fonti non tradotte in italiano, specificheremo che si tratta di una nostra traduzione.

4. Baradinsky, che aveva commissionato il testo alla Deren, lo fece uscire nel n. 9 della «Outcast Chapbook Series» della sua casa editrice, dove erano state promosse, tra le altre, le opere dei simbolisti francesi e quelle di autori come Henry Miller e Anaïs Nin. La Nin fu amica della Deren e figura proprio in *Ritual in Transfigured Time.*

5. Queste attività, che rappresentavano la sua unica fonte di reddito, favorirono, come è stato osservato, il moltiplicarsi e il consolidarsi di circoli cinematografici alternativi negli USA, proponendo sistematicamente la visione di film indipendenti e sperimentali all'interno di un contesto intellettuale e teorico-critico.

6. *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, in *The Legend (Chambers)*, cit., p. 555 (traduzione nostra).

7. Questa citazione e la precedente sono tratte da *An Anagram*, in *Chambers*, cit., p. 557 (traduzione nostra).

8. *An Anagram*, in *Chambers*, cit., p. 567 (traduzione nostra). Versatile ed eclettica personalità artistica, la Deren si occupò di poesia sin dall'adolescenza, studiandola e praticandola direttamente attraverso tre fasi principali: lirica, imagista e metafisica. Cfr. *The Legend* (*Signatures*), cit.

9. Un contributo determinante alla chiarificazione di questa componente dell'operare artistico in generale è dato dal concetto di arte come «operazione a dominante metaoperativa» formulato da Emilio Garroni nel suo *Ricognizione della semiotica*, Officina Editori, Roma, 1977.

10. I testi di rilievo di teoria cinematografica che circolavano intorno agli anni '50 negli USA si limitavano a *Film* di Rudolf Arnheim, a *Film Form: Essays in Film Theory* e *The Film Sense* di Sergej M. Ejzenštejn, e a *Film Tecnique and Acting: The Cinematic Writings of V. I. Pudovkin* di Vsevolod Pudovkin. Va ricordato, tuttavia, che la rivista «Experimental Cinema», a cui collaborò Lewis Jacobs, pubblicava, nella prima metà degli anni '30, traduzioni inglesi delle teorie cinematografiche di Ejzenštejn, Pudovkin, Dziga Vertov e Aleksandr Dovženko, sostenendo l'estetica formalista. La rivista rappresentava un luogo di dibattito sulle condizioni di lavoro a Hollywood e riferiva della ricezione dei film sovietici distribuiti dalla New York Film Society, uno dei pochi cineclub attivi negli USA in quegli anni. A partire dal 1935, anche

il Museum of Modern Art di New York contribuì al lavoro di divulgazione di pellicole europee sperimentali e d'avanguardia.

11. *Chambers*, cit., p. 298 (traduzione nostra).

12. Presso la Syracuse University, nello Stato di New York, dove la Deren incontra e poi sposa in prime nozze il sindacalista di origine russa Gregory Bardecke, insegnava anche il padre della regista, Salomon Derenkovskij, uno psichiatra ebreo che Trotskij aveva chiamato a collaborare nell'Armata Rossa durante la rivoluzione bolscevica. All'ottenimento della cittadinanza statunitense, nel 1928, sei anni dopo la fuga con la famiglia da Kiev, Salomon abbreviò il cognome in Deren. La madre, Marie Fiedler, che l'aveva chiamata Eleanora in omaggio alla Duse, «aveva sostenuto l'artista in lei e la determinazione a scegliere da sé», scrivono le curatrici di *The Legend*, «ma fu il padre a offrirle un modello per riuscire nel mondo. Le aveva instillato un profondo rispetto per la scienza, la psicologia e i metodi rigorosi che avrebbero modellato la sua vita professionale». *Chambers*, cit., p. 74 (traduzione nostra).

13. Hammid, infatti, che aveva anche scritto di cinema sperimentale in patria e negli USA, le insegnò le prime nozioni della tecnica cinematografica. Collaborò direttamente alla realizzazione del suo cortometraggio d'esordio, *Meshes of the Afternoon* (1943), girato a Los Angeles, dove la coppia risiedeva prima di trasferirsi a New York. Fu allora che la Deren assunse il nome di Maya. In seguito, i due cineasti avrebbero realizzato insieme un altro cortometraggio, *The Private Life of a Cat* (1947), sul parto della loro gatta nell'appartamento newyorchese. Il vivace contesto avanguardistico in Cecoslovacchia prima dell'espatrio di Hammid viene efficacemente illustrato da Giuseppe Dierna nel saggio *Cinema come progetto: gli scenari cinematografici di Karel Teige degli anni '20*, pubblicato nel n. 4 di «Bianco & Nero», ottobre-dicembre 1998. Per un panorama della carriera cinematografica di Hammid, si veda Thomas E. Valasek, *Alexander Hammid: A Survey of His Filmmaking Career*, «Film Culture», 67-68-69, primavera 1979.

14. Lauren Rabinovitz, *Points of Resistance. Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema 1943-71*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1991, p. 86, nota 24 (traduzione nostra). La WFPL, di cui erano membri fotografi, scrittori, cineasti e altri artisti e intellettuali (tra questi Lewis Jacobs, Irving Lerner e Ralph Steiner), avviò le sue attività negli anni '30 come ramo indipendente della Worker's International Relief, un'organizzazione comunista che aveva scopi culturali. Fu la prima organizzazione statunitense che intuì l'importanza di un efficace piano di coordinamento distributivo e produttivo per stabilire nel Paese un sistema di cinema alternativo a Hollywood. A tal fine, organizzava rassegne cinematografiche in cui venivano proiettati, oltre ai film sovietici e a quelli delle altre avanguardie europee, cinegiornali e film realizzati dai suoi membri. Dalla fuoriuscita di alcuni membri della WFPL nascerà, nella seconda metà degli anni '30, il Nykino.

15. La prima parte del dibattito (*Cinema e poesia. Dibattito con M. Deren, W. Maas, A. Miller, D. Thomas e P. Tyler*) è inclusa in Paolo Bertetto (a cura di), *Il grande occhio della notte*, cit. L'ostilità degli interlocutori della Deren durante quel simposio è stata discussa da Annette Michelson nel suo saggio *Film and Radical Aspiration*, in Gerald Mast e Marshall Cohen (a cura di), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York, 1979.

16. *Points of Resistance*, cit., p. 75 (traduzione nostra).

17. *An Anagram*, in *Chambers*, cit., p. 561 (traduzione nostra).

18. La Deren, sottolinea la Rabinovitz, «ignorò selettivamente il fatto che i teorici sovietivi intendessero il linguaggio cinematografico come mezzo didattico per la coscienza sociale e la pratica politica. Capì in pieno le teorie di Ejzenštejn e di Vertov, che aveva studiato al college, ma stava ripensando il cinema formalista come base per esprimere l'introspezione psicologica. Trasferì il carattere razionale della teoria cinematografica sovietica al pensiero psicologico che prevaleva nel contesto delle arti del dopoguerra» (*Points of Resistance*, cit., p. 75, traduzione nostra).

19. Cfr. *An Anagram*, in *Chambers*, cit., p. 597.

20. Roman Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 191. I processi fondamentali di costruzione del linguaggio, di cui parla Jakobson in questo saggio del 1958, cioè la «selezione» e la «combinazione», sembrano infatti accordarsi in buona misura con i concetti di verticale e orizzontale della Deren nell'articolazione del discorso sulla poeticità cinematografica. «La selezione – scrive Jakobson – è operata sulla base dell'equivalenza, della similarità e della dissimilarità, della sinonimia e dell'antinomia, mentre la combinazione, la costruzione della sequenza, si basa sulla contiguità. *La funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione*. L'equivalenza è promossa al grado di elemento costitutivo della sequenza» (*Id.*, pp. 192-193).

21. Maya Deren, *Un anagramma di idee su arte, forma e film*, cit., p. 183.

22. È interessante notare che Bazin, nel saggio *A proposito di "Why We Fight"* del 1946, si mostra critico nei confronti della serie di film di guerra hollywoodiani di Frank Capra, *Why We Fight*, «un genere nuovo: il documentario ideologico di montaggio». Sfruttando i materiali autentici dei reportage di guerra, questi film erano montati in una struttura narrativa finzionale: significativa *mise en scène* ideologica di una contraddizione in termini, in cui la Storia "si ricicla". «Grazie al cinema – scrive infatti Bazin nel saggio – il mondo realizza un'astuta economia sul preventivo delle sue guerre poiché queste vengono utilizzate a due fini, la *Storia* e il *cinema*, come quei produttori poco coscienziosi che girano un secondo film nelle scenografie troppo dispendiose del primo» (André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973, p. 21).
23. *Un anagramma di idee su arte, forma e film*, cit., p. 184.
24. *Id.*, p. 185. Secondo la Rabinovitz, alla radice della critica della Deren al realismo documentaristico c'è il presupposto di una rinuncia dell'artista a intervenire e interagire con il materiale di base. Per la Deren, «il film documentaristico non poteva essere arte perché il cineasta rifiutava di riconoscere una sua posizione in merito all'atto di formalizzazione o di alterare una realtà fotografica» (*Points of Resistance*, cit., p. 74, traduzione nostra).
25. *Un anagramma di idee su arte, forma e film*, cit., p. 185.
26. Del resto, sempre in *An Anagram*, spiegando le ragioni della sua posizione critica verso il cinema astratto, espresse tutto il suo apprezzamento nei confronti di Duchamp, che fu suo amico e mentore: «Come tutta la sua opera, il cinema di Marcel Duchamp è unico. Sebbene utilizzi forme geometriche, non si tratta di un cinema astratto, ma forse dell'unico "gioco di parole" ottico che esista al mondo. Il tempo che egli pone come causa del movimento rotante delle proprie spirali sullo schermo realizza una metamorfosi ottica: il cono appare prima concavo, poi convesso e, nelle spirali più complicate, sia concavo che convesso. È il tempo, quindi, a creare questi giochi di parole ottici che sono gli equivalenti visivi, in *Anémic Cinéma*, ad esempio, delle frasi inserite che a loro volta roteano e, nel farlo, rivelano il gioco di parole. La mia critica che sta alla base del consueto cinema astratto è che nega ai film le proprie capacità specifiche di operare con elementi della realtà e a questi sostituisce, esclusivamente, elementi di artificio (il metodo della pittura). [...] Molti film astratti sono dipinti direttamente sulla celluloide. Ma qualunque concetto filmico che possa fare a meno, in teoria e in pratica, tanto della cinepresa quanto del montaggio non sembra essere, a mio avviso, propriamente un film, per divertente e profonda che sia tale esperienza» (*Un anagramma di idee su arte, forma e film*, cit., p. 192).
27. La vetrina della Gotham Book Mart venne progettata da Breton e Duchamp, per celebrare *Arcane 17* di Breton, di cui si nota, nella foto della Deren, il poster realizzato da Matta.
28. Per i formalisti, l'artisticità del cinema risiede nella sua "povertà" sul piano riproduttivo, indicata tra l'altro dalla mancanza della tridimensionalità, del suono e del colore: in altri termini, l'artisticità del cinema risiede nel fatto che esso non produce un *analogon* del reale, bensì un sua deformazione. Cfr. Giorgio Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano, 1971.
29. Con la pubblicazione, nel 1948, del saggio di Merleau-Ponty *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, si intensificano gli studi di filmologia, specie in Francia (dove Gilbert Cohen-Séat aveva fondato nel 1947 la «Revue Internationale de Filmologie» dopo aver pubblicato il libro manifesto della nuova metodologia, *Essai sur les principes d'une philosophie du Cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1946), studi che saranno ripresi, negli anni '60, nel contesto della nascente semiologia del cinema, e all'interno dei quali l'impressione di realtà è uno dei temi privilegiati.
30. Si confrontino, in merito, i seguenti saggi di Bazin: *La stilistica di Robert Bresson* del 1951, in Edoardo Bruno (a cura di), *Film. Antologia del pensiero critico*, Bulzoni, Roma, 1997; *Teatro e cinema* del 1951, e *Un film bergsoniano "Le mystère Picasso"* del 1956, in A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit. Talune sintonie tra l'elaborazione baziniana e quella della Deren in *An Anagram* sono state rilevate anche dalla Rabinovitz: «La convinzione [della Deren] che la fotografia veicola un discorso sul referente è condivisa da André Bazin, che scriveva nello stesso periodo della Deren. Entrambi anticipano le analisi più estese ed elaborate sulla fotografia di semiologi contemporanei (più in particolare, Roland Barthes)». *Points of Resistance*, cit., p. 73, traduzione nostra.
31. *Un anagramma di idee su arte, forma e film*, cit., pp. 186-187.
32. *Id.*, p. 188.
33. *Id.*, p. 189.
34. *An Anagram*, in *Chambers*, cit., p. 576 (traduzione nostra). Queste considerazioni proiettano nuovamente il discorso della Deren nell'orizzonte teorico di Jakobson

sull'"intraducibilità" del testo poetico. «Ho già accennato al fatto che il contenuto del concetto di poesia è mutevole e condizionato dal tempo – scrive Jakobson nel 1934 – ma che la funzione poetica, la *poeticità*, come rilevavano i "formalisti russi", è un elemento sui generis, che non si può meccanicamente ridurre ad altri elementi» (*Che cos'è la poesia*, in *Poetica e poesia*, Einaudi, Torino, 1985, p. 52).

35. «Una delle più poetiche sequenze che io abbia mai visto», scrive, «è stata la ripresa al rallentatore del volo di uccelli fatta da un ornitologo interessato alla loro varietà aerodinamica» (*Un anagramma di idee su arte, forma e film*, cit., p. 194).

36. «Mediante l'esplorazione delle riprese al rallentatore, con la sua impietosa analisi, viene alla luce, in una situazione apparentemente comune, un profondo spessore umano» (*Id.*, p. 194). Sospensione del gesto, che paradossalmente si incarica di veicolare «attimi estremi del tempo», «differenza e ripetizione» (come osserva Mario Pezzella, analizzando il "rallentando" iniziale di *2001: Odissea nello spazio* nel suo *Estetica del cinema*, il Mulino, Bologna, 1996, p. 96), il ralenti, per Walter Benjamin, sollecita la scoperta di aspetti meno noti del movimento, esaltati dall'effetto dilatatorio della ripresa al rallentatore. Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1974, p. 41.

37. *Un anagramma di idee su arte, forma e film*, cit., p. 190. In merito al suo rifiuto di considerare come metodo di critica artistica la psicoanalisi, che tuttavia ritiene valida come strumento terapeutico, la Deren cita Paul Valéry, il quale «fa alcune penetranti osservazioni sulla differenza tra la personalità del sogno e l'impersonalità dell'opera d'arte» (*An Anagram*, in *Chambers*, cit., p. 578, traduzione nostra). La poesia e la saggistica di Valéry, specie quella relativa alla coscienza creativa, sembrano aver esercitato una certa influenza sullo sviluppo artistico e teorico della Deren, sebbene risultino rari nei suoi scritti i riferimenti diretti allo scrittore francese.

38. Maya Deren, *Program Notes on Three Early Films*, «Film Culture», 39, inverno 1965, p. 6 (traduzione nostra).

39. Kurt Koffka, esponente di punta della prestigiosa scuola gestaltista di Berlino, aveva pubblicato negli USA, dove insegnava dalla fine degli anni '20, *Principles of Gestalt Psychology* (Harcourt, Brace and Company, New York, 1936), un testo che mirava al superamento del primo gestaltismo, concentrato sulla funzione percettiva, e tentava di applicare i principi della Gestalt ad altre funzioni psichiche, quali la memoria e la motivazione. È noto, inoltre, che l'indagine fenomenologica di derivazione anche husserliana ebbe una certa rilevanza nelle ricerche sulla «psicologia della forma» della pratica gestaltica. Per le curatrici di *The Legend*, *An Anagram* è in se stesso un esempio della posizione della Gestalt sull'atto del ragionare: «le [sue] parti sono comprensibili solo in vista dell'intero testo. Ogni nuova lettura offre una maggiore comprensione» (*Chambers*, cit., p. 542, traduzione nostra).

40. Le analisi di Symons in *The Symbolist Movement in Literature* (William Heinemann, London, 1899) illuminavano i legami tra la scuola simbolista e il pensiero filosofico kantiano sull'*a priori* dell'esperienza. E, prendendo in considerazione l'impatto esercitato in letteratura dal simbolismo, ne evidenziavano la predilezione per i motivi mistici e trascendenti nonché il rifiuto del materialismo come elemento discriminante e di differenziazione rispetto al realismo e a certi aspetti del romanticismo.

41. La Deren accenna a Hulme sia in questa relazione del 1938 sia in *An Anagram*, a proposito del «consistente uso della forma astratta e semplificata nell'arte primitiva» (*Chambers*, cit., p. 565, traduzione nostra). Anche la lettura di Matthew Arnold (*Culture and Anarchy*, 1875), che la cineasta scoprì alla League of Nation School di Ginevra, sembra aver contribuito in modo rilevante alla maturazione delle sue considerazioni sul ruolo educativo dell'arte nella società.

42. *Un anagramma di idee su arte, forma e film*, cit., p. 191.

43. *Chambers*, cit., p. 247 (traduzione nostra). In uno scritto del 1947, *Creative Cutting* (uscito in italiano su «Cinema», 30, novembre 1952, col titolo *I cineridottisti e il montaggio creativo*), che conferma la particolare attenzione della regista per il montaggio (il luogo della «responsabilità creativa»), la Deren entra nel dettaglio di talune modalità tecniche da lei adottate (il ralenti, l'accelerazione, il movimento «per attacchi», l'intermontaggio, ecc.), per comporre l'immagine e il movimento in modo preordinato (il «montaggio in testa»).

44. Come in Ejzenštejn, anche in Maya Deren si trova, dice la Michelson, «il senso di una costante e intima articolazione di teoria e pratica, di un'indefessa preoccupazione a sistematizzare, la determinazione a fondare la pratica innovativa nella teoria. E, naturalmente, la maniera, divergente dalle opinioni correnti del tempo, in cui pone in relazione teoria e pratica, stabilendo una fruttuosa e irrisolta tensione. [...] In entrambi i registi, la teoria e la pratica hanno come preoccupazione centrale la radicalizzazione e il raffinamento delle tecni-

che di montaggio; esse si svilupparono in direzione della cruciale e progressiva elaborazione di un progetto transculturale totalizzante, volto cioè a sintetizzare ed estendere i traguardi formali e teorici raggiunti nel precedente lavoro innovativo. [...] Dal Messico e da Haiti, tutti e due sono tornati agli impegni della teoria e alle difficoltà della pratica. La lotta della Deren contro la povertà e l'alienazione professionale compone uno specchio che riflette le difficoltà di Ejzenštejn all'interno dell'irrigidita struttura dell'industria cinematografica statale sotto lo stalinismo. Per entrambi, la riscoperta della crescente distanza tra il proprio lavoro e quello della pratica dominante intensificò la portata dell'intervento teorico» (*On Reading Deren's Notebook*, «October», 14, autunno 1980, pp. 48 e 52, traduzione nostra).

45. «La Deren», scrive la Michelson, «era arrivata alla teoria e alla pratica cinematografiche con una singolare preparazione che le derivava dai suoi studi sul marxismo e dall'impegno nel movimento giovanile trotzkista. Ciò l'aveva indubbiamente predisposta al senso della comunità, alla condivisione di obiettivi e all'esperienza collettiva. E le aveva fornito un contesto e uno stimolo a sviluppare l'impulso teorico. Rifiutando, come avevano fatto i russi, l'originario pragmatismo di Hollywood ("essere non teorici è non creativo"), sviluppò rapidamente una preferenza per le forme anonime dei rituali contro la psicologia individualistica della narratività e della drammaturgia tradizionali, e, in *An Anagram*, parlò di come "nel rito l'essere umano viene trattato non come una fonte di azione drammatica, ma come un elemento in qualche modo de-personalizzato all'interno dell'insieme drammatico", aggiungendo accuratamente che l'effetto risultante era "non di riduzione, ma di ampliamento". Allo stesso modo, per Ejzenštejn, il senso dell'azione individuale (e del suo stesso agire) come vettore del processo storico, aveva ovviamente fornito le basi per la forma cinematografica dei suoi primi lavori. [...] All'impulso della Deren verso la teorizzazione corrisponde il senso di un ordine totale, l'urgente necessità del dettaglio, *la distillazione estetica dell'ossessione*» (*Id.*, pp. 49-51, traduzione nostra).

46. Di questa affinità avrebbe parlato, venti anni dopo, un altro straordinario eclettico, Pier Paolo Pasolini, soffermandosi sulle qualità propriamente visive della rappresentazione cinematografica e operando un distinguo tra cinema narrativo e cinema di poesia. Cfr. *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972.

Bibliografia

Su Maya Deren, sulla cultura e il cinema d'avanguardia e underground negli USA:

Adriano Aprà (a cura di), *Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano, 1986.

Paolo Bertetto (a cura di), *Il grande occhio della notte. Cinema d'avanguardia americano 1920-1990*, Lindau, Torino, 1992.

Vèvè A. Clark, Millicent Hodson e Catrina Neiman (a cura di), *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works*, Vol. I, Part One, *Signatures 1917-42* e Vol. I, Part Two, *Chambers 1942-47*, Anthology Film Archives/Film Culture, New York, 1984-88.

Wheeler Winston Dixon, *The Exploding Eye*, State University of New York Press, Albany, 1997.

David E. James, *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

Mario Maffi, *La cultura underground*, Laterza, Bari, 1972.

Gerald Mast e Marshall Cohen (a cura di), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York, 1979.

Annette Michelson, *On Reading Deren's Notebook*, «October», 14, autunno 1980.

Fernanda Pivano, *Album americano. Dalla generazione perduta agli scrittori della realtà virtuale*, Frassinelli, Como, 1997.

Lauren Rabinovitz, *Points of Resistance. Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema 1943-71*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1991.

Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, E. P. Dutton, 1967.

P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-garde 1943-1978*, Oxford University Press, Oxford, 1979 (I ed. 1974).

Anita Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren: a colloquio con Jonas Mekas*, «Cinema Sessanta», 1, gennaio-febbraio 1996.

Anita Trivelli, *L'altra metà dello sguardo*, Bulzoni, Roma, 1998.

Anita Trivelli, *Maya Deren's Cinema: A Counter-Story of America through a Counter-Art Practice*, in corso di pubblicazione negli atti della XIV conferenza biennale internazionale dell'AISNA, a cura di Annalisa Goldoni e Andrea Mariani.

Parker Tyler, *Underground Film. A Critical History*, Grove Press, New York, 1969.

Filmografia

Tutti i film sono in 16mm e in bianco e nero. Quelli non terminati e gli scarti sono conservati presso l'Anthology Film Archives di New York, fondata e diretta da Jonas Mekas. Una delle due sale dell'Anthology è dedicata a Maya Deren.

Meshes of the Afternoon, con Alexander Hammid, 1943, 13'45", musica aggiunta nel 1959 da Teiji Ito.
Witch's Cradle, 1943, 13' (non terminato).
At Land, 1944, 15', muto, fotografato con l'assistenza di Hella Heyman e Alexander Hammid.
A Study in Choreography for Camera, 1945, 2'23", muto, di Maya Deren e Talley Beatty.
Ritual in Transfigured Time, 1945-46, 14'30", muto, con Rita Christiani e Frank Westbrook; coreografia in collaborazione con Frank Westbrook; fotografia di Hella Heyman.
Meditation on Violence, 1948, 13', sonoro (flauto cinese e percussioni haitiane), musica arrangiata da Maya Deren; performance di Chao-li Chi.
Medusa (workshop della YMHA), 1949, 10' (non terminato).
Haitian Film Footage, 1947-54, 4 h (non terminato).
Ensemble for Somnambulists (workshop della Toronto Film Society), 1951, 20' (non terminato).
The Very Eye of Night, 1952-1955 (uscito nel 1959), 15', sonoro; realizzato in collaborazione con gli studenti della Metropolitan Opera Ballet School diretta da Antony Tudor; musica di Teiji Ito.
Haiku Film Project (workshop di Woodstock), 1959-60, 58' (non terminato).

Il manifesto di
Aventuras de Juan Quinquín
di Julio García Espinosa

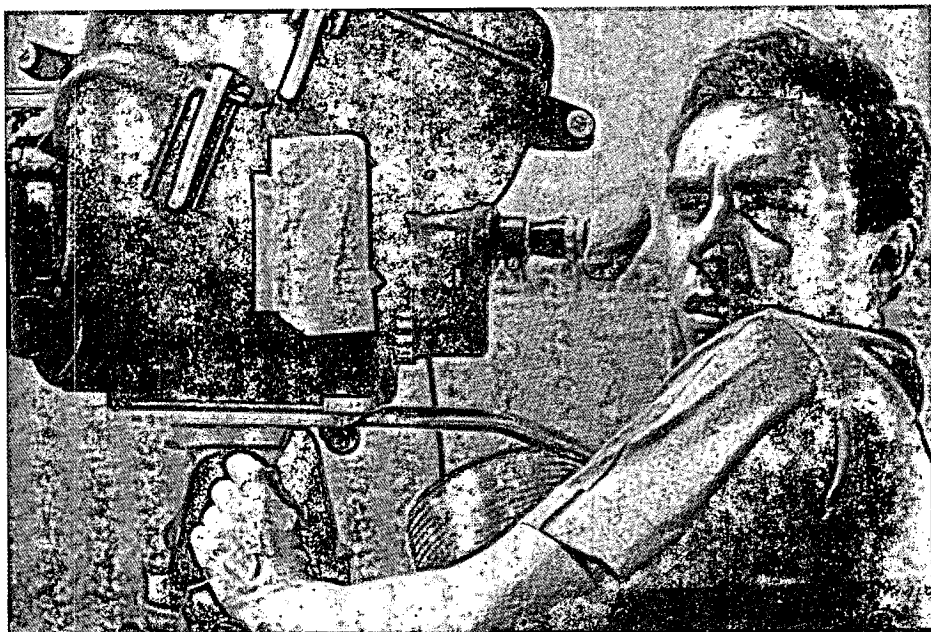
Per vederti meglio

Julio García Espinosa

È vero che il tema di un film è importante, come pure la sua storia. Ma sia per scoprire il primo che per apprezzare la seconda, è necessario che lo spettatore metta in gioco tutta la propria immaginazione. Questa, che dovrebbe essere la sua principale fonte di piacere, si vede oggi seriamente minacciata. Più che in qualunque altro momento storico, lo spettatore dipende, nell'attualità, da quanti condizionano il suo stato d'animo e lo inducono a stimare o meno un certo film.

Quando diciamo che lo spettatore attuale si trova in una situazione di totale prigionia, non ci riferiamo soltanto al controllo esercitato sui mercati dalle multinazionali. Pensiamo anche alle illimitate promozioni che permettono al cinema nordamericano di generare il miglior stato d'animo a proprio favore. Nessun'altra cinematografia raccoglie, in questo momento, la fiducia che ottiene Hollywood. La concorrenza in condizioni di parità non esiste perché sancirebbe la fine della falsa concorrenza che oggi impera. Una concorrenza in condizioni di parità libererebbe lo stato d'animo dello spettatore, consentendogli di formarsi unicamente a diretto contatto con il film. Naturalmente, questo è quanto di meglio potrebbe succedere al cinema affinché assuma definitivamente la sua condizione di arte.

Bisognerebbe, inoltre, definire meglio il ruolo della critica, oggi impegnata a rovistare nel letamaio in cerca della perla che giustifichi i suoi criteri estetici. La critica, nelle circostanze attuali, si vede obbligata a seguire un canone unico che le serva da scudo per difendere le proprie preferenze estetiche ed etiche. Posizione, questa, che raccoglie la nobile sfida di opporsi ai dettami del mercato. Ma tale canone fa collimare posizioni più di forma che di contenuto, e impone delle tendenze, cosicché anch'esso contribuisce a soggiogare l'indipendenza dello spettatore.

Questa ricerca di obiettività favorisce la proliferazione di inevitabili sette, crea delle mode, delle correnti e, di conseguenza, degli stati d'animo, assai raffinati ma anche molto vasti. Sono lontani i tempi in cui la critica si professava apertamente soggettiva, personale, sostenitrice senza riserve di un determinato movimento cinematografico qualunque esso fosse, l'espressionismo tedesco, il realismo sovietico, la nouvelle vague fran-

Julio García Espinosa sul set di *El joven rebelde*

cese, il free cinema inglese, il neorealismo italiano, il nuevo cine latinoamericano, ecc. Ogni movimento generava i propri critici e viceversa. La reciproca interazione consentiva la crescita di entrambi. Questo appassionato soggettivismo non era soltanto più onesto ma anche, soprattutto, più fecondo dal punto di vista degli spazi che si aprivano all'evoluzione del linguaggio cinematografico. Oggi sembra che ci siano solo film buoni o cattivi: la diversità di ricerche, che un tempo garantiva la diversità nel cinema, è scomparsa. È svanita nel nulla la molteplicità di idee tramite cui era possibile criticare un film, come anche, naturalmente, la molteplicità di letture che lo spettatore poteva intraprendere. Oggi c'è un pubblico, o meglio, ci sono spettatori uniformati, che rispondono a un medesimo stato d'animo. L'omogenea convergenza di tutti verso un film non è come la convergenza individualizzata di tutti verso un film. I migliori paladini del buon cinema non sono oggi le sale cinematografiche. In realtà, sono le cinematografie sconosciute quelle che stanno combattendo la battaglia per un cinema di qualità, per un cinema che provi ad aprire nuove strade. Questi film si trovano a volte in videocassetta, a volte nei canali monotematici della televisione, mezzi che ancora ci permettono di fare uso della nostra individualità.

La forza che ha contraddistinto la migliore epoca del cinema statunitense è derivata proprio dal suo rifiuto di iscriversi in un movimento estetico uniformante, dal suo essersi liberato da tutti i movimenti e, allo stesso tempo, dal suo essersi aperto a tutti. La sua novità è consistita in un po-

tenziamento dei generi. Così è potuta nascere quella che abitualmente si considera la Golden Age del classicismo hollywoodiano – con i suoi western, le sue commedie, i suoi drammi e i suoi melodrammi, i suoi musical, ecc. – anche se non tutti sono d'accordo nel reputarla un'autentica età dorata, visti gli sforzi profusi da censori di ogni tipo per ostacolarla. Ciononostante, il mondo intero ha accolto con entusiasmo questi film che, in generale, portavano una ventata di aria fresca e rinnovatrice nei nostri polmoni e che, presentandosi in forma di cinema libero, riuscivano a far sì che anche noi ci sentissimo un po' più liberi.

Curiosamente in quegli anni esisteva una concorrenza più "giusta" nell'universo cinematografico. Non c'era un'unica cinematografia al mondo. E grazie anche a questa diversità, lo stesso cinema statunitense poteva affermarsi avvalendosi dei migliori aspetti delle sue tradizioni nonché delle sue stesse idiosincrasie. La vera concorrenza non si trovò allora in contraddizione con il progresso del cinema.

Sebbene la censura fosse sempre rimasta in agguato, rovinando non pochi lungometraggi (la bacchettoneria e il randello dell'Ufficio Hays spianarono la strada all'autocensura: è così che si imposero il cinema ufficiale e i film su commissione), fu solo dopo la seconda guerra mondiale che, con l'inizio della funesta epoca della guerra fredda e con la vergognosa ferita aperta dal maccartismo, si passò dalla relativa libertà alla prigionia. L'affanno egemonico di Hollywood divenne irrefrenabile, la concorrenza, e dunque la diversità, cominciarono a scomparire man mano che guadagnava terreno l'uniformità. Fu allora che il cinema, e prima di tutto lo stesso cinema nordamericano, iniziò il suo declino.

È anche vero, però, che non è ancora terminato il nobile e coraggioso impegno, solo sporadicamente riconosciuto, di alcuni registi e di certi critici statunitensi che hanno provato ad aggirare questi controlli asfissianti e castranti. Al principio, le loro battaglie furono appoggiate, per ragioni economiche, dai grandi Studi. Però, alla fine, trionfò il denaro. Né gli artisti né i censori. Solo il denaro, dopo un lungo e travagliato processo, fu il grande trionfatore; lo dimostra anche il fatto che esso iniziò a incaricarsi direttamente della censura. Da una parte, visti i nuovi tempi, i codici morali o di decenza furono in pratica aboliti. Dall'altra, però, mentre si permetteva di ritrarre con maggiore libertà i costumi, si limitavano anche e sempre più le possibilità di affrontare temi sociali e politici, le possibilità di fare un cinema adulto. E, ovviamente, si rafforzava l'idea che il cinema fosse essenzialmente un mero intrattenimento. I generi, cominciarono un processo di irrigidimento sclerotico che ancora perdura. Così si sono convertiti nella caricatura di se stessi, camuffandosi dietro il paravento di perfette costruzioni drammaturgiche e di seducenti tecnologie. Così i sempre maggiori incassi sono divenuti direttamente proporzionali all'impoverimento del cinema.

Un buon esempio di questo processo è quanto è successo al *glamour* che prima, giustamente, ci aveva sempre affascinato. Il *glamour* fariseo delle stelle di oggi non ha niente da spartire con il *glamour* di allora, con quello autentico, per esempio, di Greta Garbo. Il *glamour* di oggi ha bisogno di nascondersi; quello della Garbo cercava sempre di mettersi in evidenza. Il cinema odierno lo dissimula richiamandosi a una recitazione che si presume realista e naturale; Greta Garbo esibiva invece i propri artifici, era sincera dentro questa dimensione artificiale, coerente con una recitazione lontana da qualsiasi forma di realismo banale. Con lei arrivavamo alla grande arte dell'artificio. Con le attrici di oggi, al voyeurismo più scontato.

Altrettanto si potrebbe dire dei film a carattere sociale o politico di prima, che riuscivano a rendere credibile la storia, senza che l'utilizzazione del cinema come spettacolo lo impedisse. Oggi, invece, in maniera sempre più sfacciata, lo spettacolo neutralizza lo spirito critico dello spettatore.

Il movimento del nuovo cinema latinoamericano è stato uno sforzo per contribuire alla diversità nel cinema. A differenza di altri movimenti non ha avuto solo una portata nazionale, ma un respiro continentale. I caratteri che emanavano dalla diversità nazionale non gli impedivano di provare a esprimere i vasi comunicanti della regione, latenti nella vita socioculturale di ciascuna nazione. È stato il periodo in cui più chiara che mai è apparsa la consapevolezza che la diversità del continente non contraddiceva la sua unità. È doveroso ammettere che, negli ultimi anni, il movimento si è diluito a poco a poco. Come pure la vita. Oggi, sia l'uno che l'altra si manifestano in questa specie di amalgama manicheo di bene e male, di cinema buono e di cinema cattivo. E forse oggi non ci può essere un proposito più alto che quello di riscattare nuovamente il concetto di "movimento regionale". Oggi, quando si avverte un po' ovunque la necessità di uno spazio globale accuratamente suddiviso in regioni, è giusto che si riconosca che il nuovo cinema latinoamericano è stato, in questo senso, un precursore. La nascita di cinematografie, anche regionali, potrebbe contribuire non poco a restituire al cinema quella diversità che ha reso possibile il suo sviluppo.

D'altro canto, non si può trascurare lo spettatore. I movimenti riescono a essere nuovi e a segnare un progresso solo nella misura in cui si afferma anche uno spettatore nuovo e progredito. Lo spettatore tornerà a essere padrone del suo stato d'animo solo se si recupereranno e si rafforzeranno quelle "vie principali" che da sempre gli hanno permesso di provare un proprio piacere estetico.

Nel cinema è importante il tema, come pure la costruzione della storia. Ma come si possono scoprire entrambi? Una delle principali fonti di piacere dello spettatore consiste nel trovare le loro segrete interrelazioni.

El joven rebelde

Il cinema, come direbbe Jean-Claude Carrière, è anche ciò che non si vede, ciò che non si sente, ciò che non è presente. Nella ricerca di queste vene occulte, lo spettatore esercita la propria immaginazione. Trovarle gli produce un intenso piacere. Con tale disposizione ha gradualmente imparato il linguaggio cinematografico. Con questo stesso atteggiamento il creatore lo ha gradualmente sviluppato. Lo sviluppo non è consistito altro che nella progressiva eliminazione dell'eccesso di informazione evidente e nel progressivo aumento di informazione assente.

L'immaginazione dello spettatore è attratta non soltanto dalla storia che vede, ma anche da ciò che non è in essa. O meglio, da ciò che si presenta in *off*, e che pertanto dev'essere immaginato dallo spettatore: tutto ciò che resta fuori dall'inquadratura, che viene eliminato dalle ellissi, dai punti di cesura, dalle dissolvenze, dalle transizioni, tutto ciò che insinuano i dialoghi e che suggeriscono le angolazioni. Tutte queste assenze vengono ricostruite dallo spettatore con la propria immaginazione. È questa sua ricettività implicita che gli permette di comprendere e di apprezzare la storia. Dal maggiore o minor grado di attività della sua immaginazione dipenderà pure il suo maggiore o minor grado di piacere. Il *trailer* e il *video clip*, se le loro frammentazioni non fossero così epidermiche, e se il primo non avesse come base la menzogna e il secondo non fosse limitato da interessi modesti quanto pedestri, potrebbero rappresentare un buon esempio del piacere che prova lo spettatore quando intuisce le chiavi del puzzle che gli viene presentato.

Questa costante decostruzione che costituisce l'essenziale di una struttura cinematografica è dunque ciò che dà allo spettatore la possibilità di costruire, con la propria immaginazione, la storia. Da questo punto di vista, il cinema offre allo spettatore delle forme di piacere ben diverse da quelle tipiche delle letteratura. La possibilità di incrementare o meno queste forme sarà quindi il metro primordiale per valutare la qualità di un'opera cinematografica.

Nel mio caso personale questa ricerca è stata una vera e propria odissea, ricolma di passione, di idee ossessive e di non pochi dubbi. Ho sempre considerato Renoir, Rossellini, Godard, Brecht, soprattutto Brecht, e tutti gli altri registi che hanno voluto che il cinema non fosse solo uno spettacolo da baraccone, come i libri *de chevet* di queste angosce. Ho cercato di esplorare queste possibilità con maggiore radicalità in *Son o no son* e in *El Plano*, e in maniera più modesta nelle *Aventuras de Juan Quinquín.* In parte, per quanto si tratti di una parte sostanziale, questi film sono stati dei tentativi di mettere in evidenza, anziché dissimulare, la frammentarietà caratteristica della narrazione cinematografica. Li cito, non tanto per le qualità che possono vantare o meno, quanto per far capire che non solo sul piano teorico, ma anche su quello pratico ho provato a identificarmi con chi ha cercato e ancora cerca di fare del cinema un mezzo al servizio delle idee, e non asservito allo spettacolo.

In questo processo (decostruzione-costruzione), sia il creatore che lo spettatore ricorrono fondamentalmente all'intuizione. Com'è evidente, tanto per girare un film quanto per vederlo è stato necessario assimilare questo processo. Attualmente il cinema, soprattutto quello hollywoodiano, lo ha arrestato. O meglio, lo ha sostituito con il ritmo esterno delle azioni fisiche, sopprimendo sempre più tutti i tempi morti con cui i cattivi sceneggiatori ancora rallentano la narrazione.

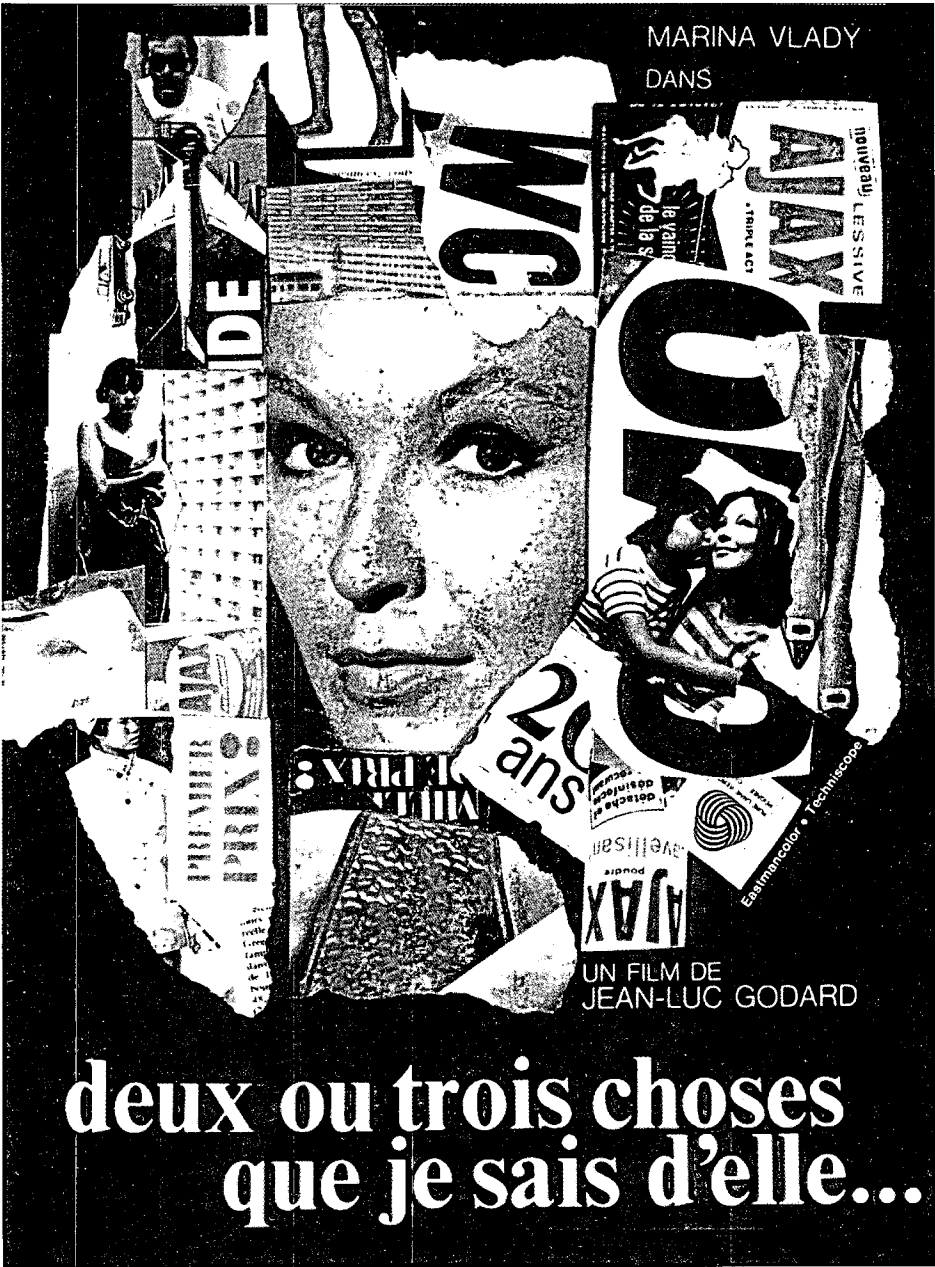
La struttura del film continua a fondarsi su quella del romanzo ottocentesco. Senza dubbio questa struttura ha favorito lo sviluppo del linguaggio cinematografico, tuttavia oggi ci appare esaurita, incapace di continuare ad avvicinarci alla realtà. Le grandi produzioni che oggi raccolgono tanto successo, nonostante tutto il ritmo e il montaggio dinamico che le caratterizzano, non ci rivelano niente, non ci fanno scoprire né ci fanno trovare niente. Solo il vuoto.

Il senso del film, il famoso sottotesto teatrale, l'anima che rende coerente tutta la storia, che è ovunque e da nessuna parte, che non è proprietà privata di nessuno, ma lettura aperta di tutti, ossia quel fondamentale assente che si trova in ogni autentica opera cinematografica, è scomparso. La ricerca essenziale, principale fonte di piacere dello spettatore, è stata soppressa, sostituita dalle peripezie di una storia che si segue senza alcun disagio, a parte i sussulti di un itinerario che ci può divertire, ma che inevitabilmente conduce a dei codici già obsoleti. È per questa ragione

che il cinema, a cavallo del nuovo secolo, si comporta come la più retrograda fra tutte le arti, e in certi casi, di fronte a questa necessità di svecchiamento, assimila i progressi di altre arti, per esempio delle arti plastiche, o, in maniera più facile e opportunistica, della pubblicità.

Parlare della struttura di un film vuol dire, frequentemente e in termini generali, giudicare se è lineare o meno. È un modo di menzionare la forma più primitiva della frammentarietà caratteristica della narrazione. La struttura non lineare è gratificante in quanto sollecita una partecipazione capace di rendere possibile la coerenza della storia.

Avanzare sulla strada delle assenze, così come su quella della frammentarietà, significa perpetuare una drammaturgia che contribuisca a liberare lo spettatore, che rafforzi le sue fonti di piacere, che gli apra di nuovo possibilità di pensare, di immaginare e di emozionarsi, nonché, infine, di esercitare la sua capacità di giudizio.

(Traduzione di Paolo Tanganelli)

MARINA VLADY
DANS
AJAX
UN FILM DE
JEAN-LUC GODARD
deux ou trois choses
que je sais d'elle...

Le peripezie della lettera

Ruggero Eugeni

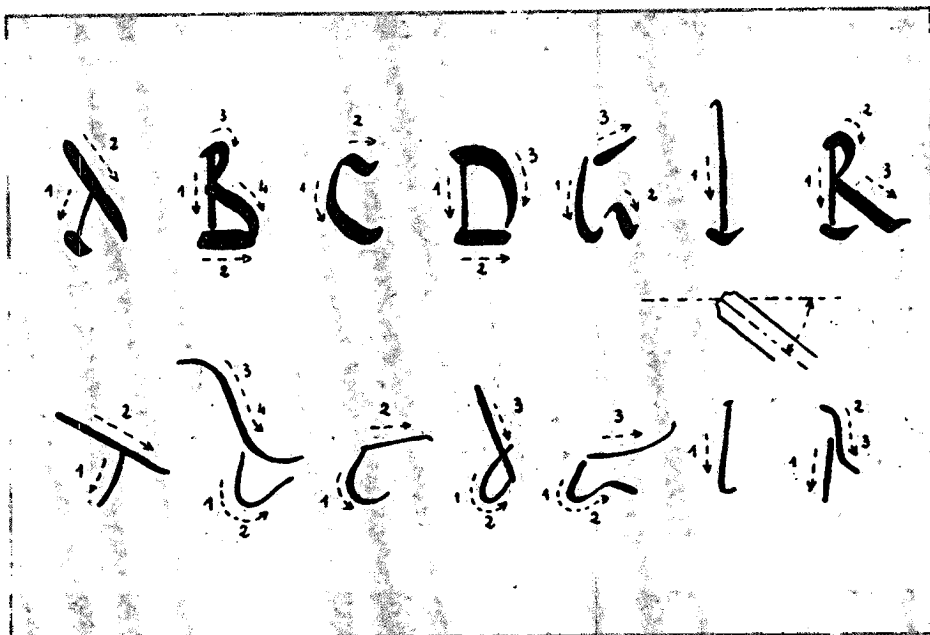
Una scrittura senza corpo

La teoria del cinema (in particolare quella di marca semiotica) si è occupata della relazione tra cinema e scrittura in base a differenti prospettive. Per un verso, la scrittura è stata intesa come *attività o processo*. In questo senso sono state indagate le analogie tra alcuni aspetti di funzionamento del linguaggio cinematografico e alcuni principi di funzionamento della scrittura verbale (privilegiando ora quella ideografica, ora quella fonetica): si è parlato quindi di *scrittura cinematografica*. In altri casi il termine di *scrittura filmica* ha permesso di concettualizzare «l'attività di *integrazione* (o di disintegrazione) [...] attraverso la quale il film, facendo leva su tutti i codici [integrati in esso], modificandoli, combinandoli, facendoli "giocare" gli uni con gli altri, giunge a costituire il suo sistema singolare, il suo principio ultimo (o primo?) di unificazione e intelligibilità»[1].

Per altro verso, la scrittura è stata intesa metonimicamente come risultato dell'attività scrittoria: sono stati studiati in tal senso i luoghi e le funzioni di intervento delle *menzioni scritte* all'interno del film.

Per quanto riguarda i *luoghi* è stata introdotta una distinzione tra *intertitoli*, inframmezzati alle immagini (le didascalie del cinema muto); *intratitoli*, porzioni di scritti incorporati all'immagine filmica (libri, lettere, diari, biglietti, iscrizioni, insegne, pagine di quotidiani o periodici, ecc.); *sovratitoli*, che si inscrivono sull'immagine (titoli di testa, cartoni introduttivi, particolari effetti grafici)[2].

Circa le *funzioni*, sono stati studiati in particolare due tipi di menzioni scritte: le didascalie del cinema muto e i titoli di testa.

Sulle didascalie del film muto esiste oggi una sostanziosa bibliografia sia storica che teorica[3]. A livello teorico, è stata sottolineata la distinzione tra didascalie dialogiche, o locutive, o diegetiche (o meglio: diegetizzate dallo spettatore in virtù di un meccanismo di attribuzione metonimica), e didascalie esplicative, o narrative o tematiche (che introducono un discorso direttamente rivolto dal film allo spettatore e non riferibile ai personaggi in scena)[4]. A queste andrebbero aggiunte inoltre didascalie metadiscor-

Esempi di *ductus* (cfr. nota 22) proposti da Roland Barthes

sive, che portano alla luce lo stesso scambio filmico in atto[5]. Risultano trasversali rispetto a questa distinzione due tipi di effetti che le didascalie producono: effetti di linguaggio da un lato (*ancrage* del senso dell'immagine, consegna di lettura ideologica di quanto mostrato, definizione precisa delle coordinate spazio temporali dell'azione, ecc.) e effetti narrativi dall'altro (costruzione del mondo diegetico, costituzione di un ritmo narrativo grazie al gioco di sintesi e riassunti, ecc.)[6].

Per quanto concerne i *titoli di testa*, l'inizio del film è apparso caratterizzato proprio dalla presenza anomala di parti scritte che si sovrappongono a (o sostituiscono) l'immagine, con tutte le implicazioni che una simile situazione presenta[7]. È apparso utile costruire una tipologia, o una mappa delle soluzioni *formali* adottate a questo proposito, a seconda che le scritte siano inter, intra o sovratitoli, che siano fisse o in movimento, eccetera[8]. Al di là dei caratteri formali, l'attenzione si è spostata al livello *semantico*: l'inizio è apparso il luogo di un irriducibile contrasto tra contenuti riferiti al mondo diegetico del film, trasmessi dalle immagini, e contenuti riferiti al film stesso nella parte scritta, che veicola un racconto alternativo a quello diegetico: il racconto della costruzione del film che sta iniziando. È stato inoltre discusso se l'inizio del film, grazie anche alla presenza delle menzioni scritte, trasmetta già gran parte dei contenuti dei film (magari in forma estremamente concentrata e a mo' di "matrice"); o piuttosto se esso non si mostri reticente, evasivo[9]. E ancora: è stato ipotizzato che i titoli di testa nel film americano classico già introdurrebbero la dinamica della narrazione, all'interno di una

economia (non solo narrativa) che non tollera il minimo spreco di tempo e pellicola[10]. A livello *pragmatico* infine l'inizio del film e in particolare le sequenze dei titoli di testa sono apparsi come il luogo di costruzione e posizionamento dello spettatore, con tutti i delicati meccanismi scopici, cognitivi, epistemici e patemici che una simile operazione comporta nel passaggio da un'operazione di lettura a una di visione[11].

Una simile ricognizione della letteratura teorica sulla relazione tra cinema e scrittura, per quanto rapida e schematica, pone in evidenza alcuni "punti ciechi" della riflessione. In primo luogo, se ci si riferisce alla scrittura come *attività*, manca una percezione della scrittura in senso proprio, ovvero quale gesto, movimento fisico, uso di strumenti tecnici. In secondo luogo, se ci si riferisce alla scrittura come *prodotto*, è quasi del tutto assente una percezione degli aspetti grafici, plastici, figurativi e figurali della scrittura[12]. Nel complesso possiamo dire che le riflessioni su cinema e scrittura non possiedono (o possiedono di rado e solo tangenzialmente) un'attenzione per il *corpo della scrittura*, ovvero per il suo spessore di gesto fisico e per la materialità grafica che ne deriva.

Questi vuoti della riflessione sono particolarmente curiosi, in quanto contrastano con le tendenze del dibattito sulla scrittura avviato all'interno delle scienze umane a partire dalla seconda metà degli anni '60. Un dibattito a moltissime voci e tutt'altro che omogeneo; ma che ha avuto un comune centro propulsore proprio nella rivalutazione del corpo della scrittura, ovvero nell'*intenzione di svincolare la parola scritta da una dipendenza rispetto alla parola orale a partire dai suoi aspetti di fisicità*. Nel seguito di questo intervento prenderò rapidamente in esame alcuni orientamenti di tale dibattito. Nell'ultimo paragrafo tornerò quindi sulla relazione tra scrittura e cinema, e cercherò di chiarire in che modo una valutazione "corporea" della scrittura possa aprire alcune tracce di ricerca che completino o integrino quelle già percorse al riguardo.

Il corpo della scrittura: alcune indicazioni di ricerca

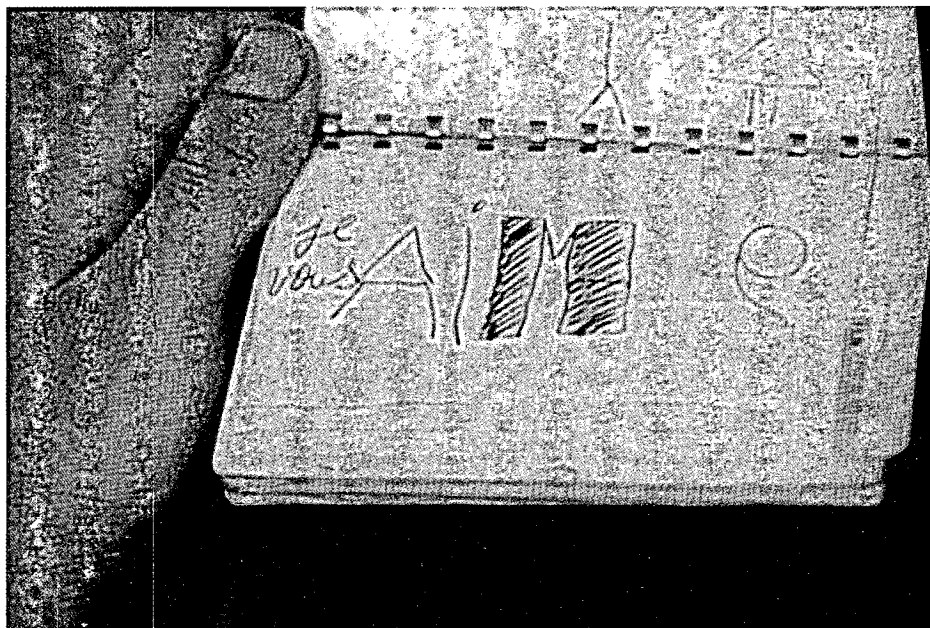
Abbiamo detto che l'orientamento di fondo delle discussioni sulla scrittura che si sono svolte all'interno delle scienze umane negli ultimi trent'anni è costituito dal distacco della parola scritta da quella orale. Già a questo riguardo emergono tuttavia notevoli differenze. Prenderò in esame tre orientamenti del dibattito, e li ordinerò in base alla distanza che ciascuno di essi postula tra parola scritta e quella orale, tra *graphé* e *phoné*.

Un primo orientamento è rappresentato dalla riflessione sul passaggio dall'oralità alla scrittura che ha visto impegnati filosofi come Eric A. Havelock, studiosi di storia della cultura e della comunicazione come Walter Ong, antropologi come Jack Goody. La scrittura deriva dalla parola orale: essa è «un sistema codificato di marcatori visivi per mezzo del quale lo scri-

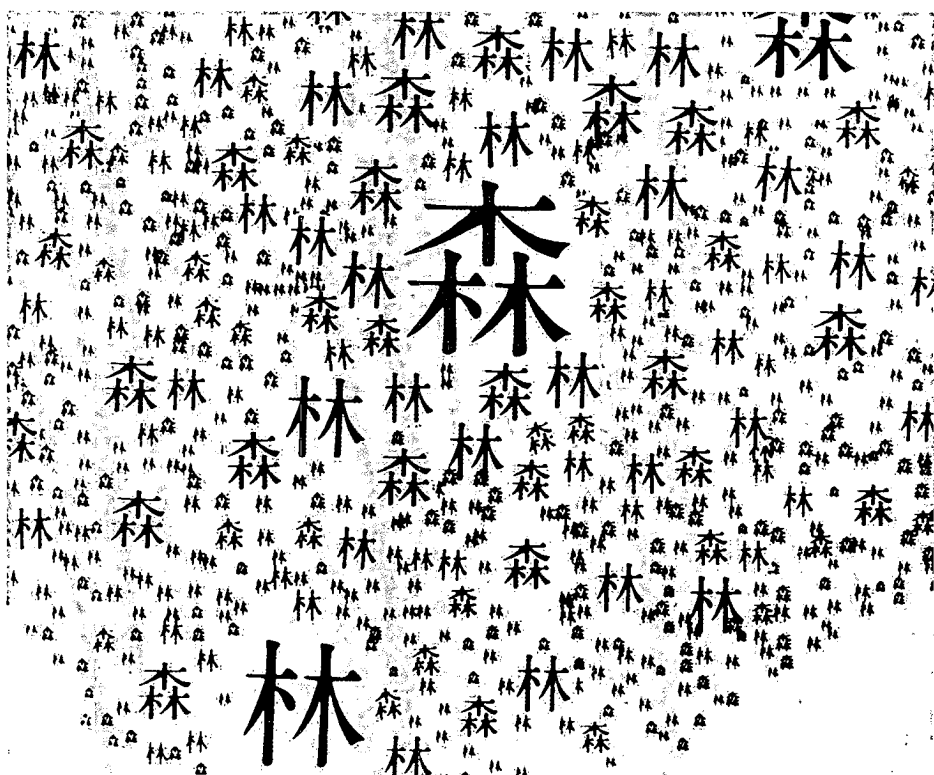
vente poteva determinare le parole esatte che il lettore avrebbe prodotto a partire dal testo»[13]. In tal senso il punto di arrivo dello sviluppo delle scritture è rappresentato dall'alfabeto fonetico greco, che permette una trascrizione precisa e integrale dei suoni della lingua. Tuttavia tra parola orale e scrittura c'è uno stacco decisivo. Questo deriva dal fatto che «la scrittura, e in particolar modo quella alfabetica, è una *tecnologia* [della parola] che richiede l'uso di una serie di strumenti quali penne stilografiche, pennelli o biro, superfici predisposte come la carta, pelli di animale, tavolette di legno e inoltre inchiostro, colori e molte altre cose»[14]. Con l'intervento di tale tecnologia la parola passa da una stato aurale a uno stato visivo: dall'orecchio all'occhio. Ma anche, e al tempo stesso, da un'esistenza temporale a una spaziale, e dunque dalla condizione di *evento* a quella di *oggetto*: «Il suono esiste solo nel momento in cui sta svanendo [...]. Con l'alfabeto è diverso: esso implica che le parole sono cose e non eventi, ciascuna presente nella sua interità e al tempo stesso sezionabile in piccoli pezzi»[15].

Di qui una serie di trasformazioni profonde: la completa visibilità del discorso, per un verso, scioglie il discorso stesso dai vincoli narrativi propri delle culture a oralità primaria e lo rende quindi disponibile per la messa in scena di concetti astratti e ragionamenti analitici; per altro verso, rende il discorso stesso oggetto di discorso e di analisi; per altro verso ancora, permette un distacco tra l'agire cognitivo ed etico del soggetto e la riflessione su questo stesso agire, e dunque la nascita del soggetto nella duplice forma dell'*ego* e della *psyché*[16].

Un secondo orientamento insiste sul collegamento tra scrittura, corpo e piacere. Inserirei qui (benché non del tutto coincidenti quanto a temi e accenti) *Discorso, figura* di Jean François Lyotard[17] e *Variazioni sulla scrittura* di Roland Barthes[18]. Desidero privilegiare in questa sede il testo di Barthes, anche per dare spazio a un saggio molto bello che, per quanto redatto nel 1973, è stato riscoperto solo di recente.

Per Barthes la scrittura non va pensata in un rapporto di derivazione dalla parola orale (come ritengono gli studiosi del passaggio dall'oralità alla scrittura), ma in termini di *indipendenza assoluta* dall'oralità: «È necessario ricordare, il più possibile, la disparità e, per così dire, l'indipendenza, in molti casi, di questi due linguaggi: il secondo (la scrittura) non deriva puramente e semplicemente dal primo; il crederlo [...] è un effetto di quella che si potrebbe chiamare *l'illusione alfabetica*»[19]. Di conseguenza è errato pensare la scrittura quale strumento di un circuito comunicativo: molte scritture rivestivano altre funzioni, per esempio estetica e rituale; e d'altra parte molto spesso la scrittura è servita a nascondere piuttosto che a rivelare: la crittografia costituisce una vocazione profonda della scrittura. La scrittura andrà allora pensata a partire dalla sua *fisicità*. Questa può intendersi in primo luogo come presenza grafica[20]; ma la grafia rinvia immediatamente a un altro aspetto della fisicità: la *natu-*

Le Petit soldat di Jean-Luc Godard

ra corporea dell'atto dello scrivere. Al centro dell'attenzione sarà dunque «l'*impennatura* [*scription*] (l'atto muscolare d'articolare la scrittura, di tracciare delle lettere) [...]: quel gesto con il quale la mano impugna uno strumento – punzone, calamo, penna – l'appoggia su una superficie, vi avanza premendo o accarezzando, e traccia forme regolari, ricorrenti, ritmate»[21]. La scrittura come prodotto altro non è dunque se non il mezzo, e al tempo stesso la traccia, di una particolare esperienza di spazio e tempo: del contatto del corpo con una materia (la consistenza del supporto obbliga la mano a gesti di aggressione o di carezza) all'interno di un tempo e sulla base di un ritmo[22]. A partire di qui si apre infine la possibilità di *godimento* dell'atto di scrittura, legato a una *epoché* del senso simile a quella descritta dallo stesso Barthes, in quegli stessi anni, per l'operazione di lettura: «Nelle esperienze di pura scrizione [...] il corpo e il corpo soltanto viene coinvolto: venga sottratto il senso, resta tuttavia il corpo, ora per obbligo, ora per diletto»[23].

Un terzo orientamento della discussione sulla scrittura è dato dalla ampia e complessa riflessione effettuata da Jacques Derrida. Non possiamo ovviamente illustrare neppure a grandi linee la complessa funzione strategica che la nozione di scrittura riveste in Derrida, rispetto a una presa di distanza e a una relazione con il pensiero fenomenologico ed ermeneutico del '900 (e, in prospettiva, con tutto il pensiero occidentale). È sufficiente dire che il filosofo francese non solo afferma l'autonomia della scrittura, ma rovescia completamente l'idea della dipendenza della scrittu-

Manifesto per una campagna di rimboschimento
realizzato a partire dall'ideogramma "albero" (Ryuichi Yanashiro, 1960 ca.)

ra dall'oralità e pone la scrittura come condizione trascendentale di ogni forma di comunicazione, compresa quella orale[24]. Per quanto concerne la presente riflessione siano sufficienti due richiami.

Il primo concerne il fatto che in Derrida la scrittura funziona da punto di ancoraggio del discorso filosofico a partire dalla *materialità* delle proprie procedure e del proprio essere. Proprio tale materialità è stata rimossa nel pensiero occidentale a favore di una concezione della scrittura come sostituto e surrogato del *logos* vocale. La scrittura si stacca dalla comunicazione e fonda eventualmente la comunicazione (quale trasmissione di senso) in quanto incisione, o meglio in quanto *traccia.*

Il secondo richiamo riguarda la relazione tra scrittura ed esperienza. La scrittura è definita dalla *assenza*: assenza di referente, assenza di destinatario, assenza dello stesso emittente[25]: «Scrivere è produrre un marchio che costituirà una sorta di macchina produttrice a sua volta, a cui la mia futura scomparsa non impedirà in via di principio di funzionare e di fare e farsi leggere e scrivere»[26]. Questa condizione della scrittura apre la possibilità di un duplice intervento esterno: da un lato il prelievo, la cita-

zione, la ripetibilità di quanto è scritto; dall'altro la cancellazione, lo smarrimento, la distruzione dello scritto. La lettera rubata del racconto di Poe possiede, nella lettura del *Seminario* di Lacan, un unico tragitto di circolazione: può solo sviare, e solo per essere rimessa in linea con la traiettoria delle giuste appropriazioni. Ma le cose, afferma Derrida, non stanno così: «Contrariamente [al discorso svolto da Lacan] una lettera può anche non arrivare a destinazione. La sua "materialità", la sua "topologia" sono legate alla sua divisibilità, alla sua partizione sempre possibile. Essa può andare irreversibilmente in pezzi...»[27].

Quest'ultimo punto ci sembra sollecitare una valutazione conclusiva delle analogie e delle differenze tra i tre orientamenti del dibattito sulla scrittura che abbiamo succintamente richiamati. In tutti e tre i casi l'accento sulla natura fisica dell'atto dello scrivere, degli strumenti coinvolti e del prodotto che ne deriva, serve a marcare una distinzione tra scrittura e parola orale. A questo punto si apre tuttavia un problema decisivo: dal momento che la parola scritta non può più godere della garanzia e della protezione dell'oralità, quale relazione essa pone tra il sensibile e l'intelligibile, tra i sensi e il senso? Proprio le differenze nelle risposte fornite a questa questione segnano il distacco tra i tre orientamenti proposti. Per gli studiosi del passaggio dalla oralità alla scrittura (in particolare per Havelock) solo l'apparizione della parola scritta permette di passare dai racconti al ragionamento, dai personaggi ai concetti. Per Barthes la scrittura sollecita una "zona franca" del senso – in cui eventualmente (aggiungerebbe Lyotard) possa affiorare un senso altro, di ordine figurale. Derrida sembra proporre uno spostamento della questione: non dobbiamo porci il problema del senso e della sensatezza della scrittura, ma solo osservare il suo essere abbandonata alla deriva degli eventi, senza che questo libero disegno [*dessin*] possa essere trasformato in un destino orientato [*destin*][28]. La scrittura è dunque pensabile solo all'interno di in una rete di possibilità narrative[29], e le lettere sono leggibili solo all'interno delle *peripezie* che le possiedono, le ripetono e talvolta (o spesso) le distruggono.

Il cinema: un'estetica della scrittura

In che modo queste concezioni della scrittura come gesto, cosa, traccia, disegno, oggetto di peripezie possono integrare o rilanciare la riflessione su cinema e scrittura? Cercheremo di rispondere individuando tre nodi di incontro e di incrocio tra la scrittura così intesa e il cinema[30].

Un primo nodo consiste in un fatto immediatamente riscontrabile: *il cinema rende visibile la scrittura.* Più e meglio di altre forme espressive, esso può mettere in scena tutta una fenomenologia dell'atto dello scrivere: la preparazione dei materiali e del corpo, l'attimo magico del primo tocco

dello strumento sulla superficie da inscrivere, il movimento ora lento e solenne ora nervoso e veloce della mano... Il cinema, insomma, è in grado di rappresentare da vicino una «grana della scrittura»[31].

Sotto questo aspetto alcuni film e alcuni autori sono esemplari. Mi limiterò a richiamare le numerose sequenze di inscrizione/descrizione del corpo in *The Pillow Book* (*I racconti del cuscino*, Peter Greenaway, 1995), oppure l'idea della cicatrice come forma di marchio intenzionale che percorre *Crash* (David Cronenberg, 1996). In altri casi la presenza della scrittura non è del tutto evidente, eppure essa svolge un ruolo espressivo di rilievo. Penso ad esempio al cinema di Stanley Kubrick, dalla maestosa firma di Lady Lyndon sul finale di *Barry Lyndon* (1975), al contrasto tra la scrittura a macchina nevrotica e ripetitiva di Jack Torrance («Work and no play make Jack a dull boy») e quella schizofrenica e allucinata del figlio Danny («Redrum») in *The Shining* (1980)[32].

Un secondo nodo è costituito dal fatto che il cinema *articola le peripezie della scrittura in una configurazione narrativa.* Il cinema ha dimostrato più volte di saper costruire dei racconti affascinanti e complessi sulla scrittura, trasformando la rete delle possibili peripezie della lettera in intrecci precisi. Anche in questo caso possiamo trovare dei casi di estrema evidenza e altri meno lampanti. Tra i primi penso ad esempio al quarto episodio del *Decalogo* di Kieślowski (1989): al centro del racconto c'è la presenza della lettera che potrebbe rivelare ad Anka, la giovane protagonista, che il padre, cui ella è legata da un rapporto ambiguo ai limiti dell'incesto, non è realmente suo padre. Un caso esemplare di lettera che non giunge a destinazione e che, sottoposta alle incertezze del possibile, soccombe al proprio destino di distruzione. Ma in cui anche l'ultimo frammento sopravvissuto si fa portatore di un (possibile) senso[33]. In altri casi il fatto che un film costituisca il racconto di una scrittura è meno evidente. Penso ad esempio a *Torn Curtain* (*Il sipario strappato*, Alfred Hitchcock, 1966). Il protagonista è qui un fisico americano che finge di passare alla Germania dell'Est per scoprire il segmento di una formula, già individuata dal suo rivale tedesco, che gli permetterebbe di completare una sua scoperta. Non solo egli viene più volte mostrato nell'atto di scrivere, ma il momento chiave del film è rappresentato da una complessa scena di simulazione e dissimulazione attraverso atti di scrittura. Al cospetto del collega tedesco e di fronte a una enorme lavagna, il protagonista finge di essere già arrivato alla formula conclusiva, ma la scrive facendo (intenzionalmente?) alcuni errori; egli sollecita così una controscrittura da parte del collega che gli rivela in tal modo la chiave dell'enigma. Un tipico MacGuffin hitchcockiano, dal momento che per noi le formule restano arabeschi privi di senso, puri atti di scrittura privi di senso (per quanto molto ricchi di strategie pragmatiche).

Un terzo nodo è dato infine dal fatto che *il cinema adopera il corpo della scrittura per dare corpo alla propria relazione con lo spettatore.* Se l'e-

nunciazione cinematografica è un processo impersonale di produzione rivolto a uno spettatore-*cible*[34], è pur vero che i film rivestono costantemente tale processo mediante i fantasmi antropologici dell'interazione personale. Il cinema attrae nella sua orbita tutti i possibili mezzi di comunicazione e li rende visibili al proprio interno per farli operare come metafore attive e come mezzi di configurazione della propria (invisibile, irraccontabile in quanto di per sé inesistente) interazione con lo spettatore. La scrittura non sfugge a questa azione centripeta e anzi ne costituisce uno dei primi esempi. Ecco allora che i film muti moltiplicano la presenza di oggetti scritti al proprio interno in modo da configurare la stessa operazione spettatoriale come operazione di lettura, sul filo di un processo per cui «il foglio bianco diventa lo schermo e lo schermo diventa il luogo della compresenza o della presenza ubiqua della parola e dell'immagine o della totale convertibilità dell'una nell'altra»[35]. Una tendenza che dal muto al sonoro si rifugia in particolari "zone" del film, soprattutto i titoli di testa, che raffigurano spesso l'entrata dello spettatore nella finzione come l'aprire un libro e l'entrarvi dentro.

A partire da questi tre nodi la riflessione su cinema e scrittura si proietta, ci sembra, sullo sfondo di un più ampio discorso circa il ruolo del cinema nella cultura del '900. Se è vero che il cinema si è collocato su un terreno comune tra l'estetica e la medialità e in quanto medium ha potuto rivestire alcune funzioni estetiche[36], è pur vero che proprio per questo motivo il cinema è stata anche una grande macchina di *estetizzazione della comunicazione*, ovvero di spostamento delle nuove e vecchie forme di comunicazione da una dimensione puramente funzionale a una dimensione propriamente estetica. Operazione questa che il cinema ha effettuato almeno a tre livelli: il livello del *sensibile*, quello del *racconto*, e quello dell'*enunciazione*. È su questo sfondo che la scrittura, la prima e la più arcaica delle tecniche di inscrizione, ha trovato nel cinema, mezzo della modernità, il luogo in cui far riaffiorare le sue tracce, i suoi percorsi, i suoi enigmi.

---

1. Christian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris, 1971; trad. it. *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano, 1977, p. 103. Rinviamo al testo di Metz anche per una esposizione critica delle differenti posizioni relative alla riflessione sulla scrittura cinematografica (pp. 259-290). Alcuni esempi della fortuna semiotica del concetto di scrittura filmica sono Gianfranco Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani, Milano, 1975, o Marie Claire Ropars, *Le Texte divisé*, PUF, Paris, 1981.

2. Philippe Dubois, *L'Écriture figurale dans le cinéma muet des années 20*, in Francesco Pitassio e Leonardo Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, Atti del IV Convegno internazionale di studi sul cinema, Università degli Studi di Udine – Forum, Udine, 1998, pp. 71-93.

3. Claire Dupré la Tour, *Intertitres et cinéma muet. Essai de bibliographie*, in F. Pitassio e L. Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine*, cit., pp. 441-455.

4. Ch. Metz, *Adresses écrites. Cartons d'adresse*, in Id., *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris, 1991, pp. 64-69 (trad. it. *Appelli scritti, didascalie di appello*, in *L'enunciazione impersonale o il luogo

del film, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, pp. 71-78), da confrontare con la classificazione di Sergio Raffaelli, *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze, 1992.

5. Antonio Costa, *Iconizzazione, narrazione, commento. Materiali per uno studio delle didascalie nel cinema muto italiano*, in F. Pitassio e L. Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine*, cit., pp. 199-210.

6. André Gaudreault e François Jost, *L'Écrit et l'image*, in Id., *Cinéma et récit - II. Le récit cinematographique*, Nathan, Paris, 1990, pp. 67-71.

7. Cfr. soprattutto André Gardies, *Genèse, générique, générateurs*, «Revue d'Esthétique», 4, 1976, pp. 86-120; Id., *La Forme générique. Histoire d'une figure révélatrice*, «Annales de l'Université d'Abidjan», série D (Lettres), 14, 1981, pp. 163-176.

8. Si veda la griglia proposta da A. Gardies, *La Forme générique. Histoire d'une figure révélatrice*, cit. Per una fondazione teorica della differenza tra menzioni scritte integrate nell'immagine e menzioni in sovrimpressione, cfr. Roger Odin, *L'Entrée du spectateur dans la fiction*, in Jacques Aumont e Jean-Louis Leutrat (a cura di), *Théorie du film*, Albatros, Paris, 1980, pp. 198-213; trad. it. *L'entrata dello spettatore nella finzione*, in Lorenzo Cuccu e Augusto Sainati (a cura di), *Il discorso del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1987, pp. 263-284.

9. Cfr. A. Gardies, *Genèse, générique, générateurs* e *La Forme générique. Histoire d'une figure révélatrice*, cit.; R. Odin, *L'Entrée du spectateur dans la fiction*, cit.; Dominique Chateau, *Diégèse et énonciation*, «Communications», 38, 1983, pp. 121-154; trad. it. *Diegesi ed enunciazione*, in L. Cuccu, A. Sainati (a cura di), *Il discorso del film*, cit., pp. 131-178. Si vedano anche le analisi più datate ma tuttora ricchissime di spunti di Thierry Kuntzel, *Le Travail du film*, «Communications», 19, 1972, pp. 25-39; Id., *Le Travail du film 2*, «Communications», 23, 1975, pp. 136-189.

10. David Bordwell, *Classical Narration*, in David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985, pp. 24-41. Sui *credits* cfr. nello stesso volume pp. 79-80.

11. Cfr. R. Odin, *L'Entrée du spectateur dans la fiction*, cit., e Id., *Il était trois fois, numéro deux*, «Revue Belge du Cinéma», 16, 1986, pp. 75-80; Ruggero Eugeni, *Nascita di una finzione. Le forme di visibilità dei saperi nell'incipit di "Via col vento"*, in Id., *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita e Pensiero, Milano, 1999, pp. 11-32. Per una visione riassuntiva degli studi sui *génériques* si veda Nicole de Morgues, *Le Générique de film*, Klincksieck, Paris, 1994.

12. Proprio lo studio di questi aspetti veniva incoraggiato a conclusione di capitolo da Ch. Metz, *Appelli scritti, didascalie di appello*, cit. Un approccio che lavora sul livello «figurale» (grafico in senso più astratto e al tempo stesso energetico) delle menzioni scritte è tentato ora da P. Dubois, *L'Écriture figurale dans le cinéma muet des années 20*, cit.

13. Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London/New York, 1982; trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 126. Su tutto questo dibattito vedi ora l'aggiornata sintesi di Andrea Berardinelli e Roberto Pellerey, *Il parlato e lo scritto*, Bompiani, Milano, 1999.

14. W. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 123; sott. nostra.

15. *Id.*, p. 134. L'invenzione della stampa, in questo contesto, compirebbe lo sviluppo avviato dall'invenzione della scrittura: «La scrittura aveva trasferito la parola orale originaria, parlata, in uno spazio visivo; la stampa radicò la parola nello spazio in modo ancora più definitivo» (*Id.*, p. 175).

16. Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven/London, 1986; trad. it. *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Laterza, Roma/Bari, 1995, in part. pp. 123-145. L'autore fa qui riferimento a vari altri suoi scritti precedenti.

17. Jean François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971; trad. it. *Discorso, figura*, Unicopli, Milano, 1988, in part. pp. 241-270.

18. Roland Barthes, *Variations sur l'écriture* (1973), in *Œuvres complètes*, tome II (1966-75), Seuil, Paris, 1973, pp. 1525-1574; trad. it. *Variazioni sulla scrittura*, Graphos, Genova, 1996, ora in Id., *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1999. Le citazioni sono riferite a quest'ultima edizione. Alcune idee del saggio erano comunque rifluite in Roland Barthes e Eric Marty, *Orale/scritto*, in *Enciclopedia*, vol. 10, Einaudi, Torino, 1980, pp. 60-85.

19. R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, cit., p. 20.

20. Si osservi l'influenza in Barthes come in Lyotard del saggio di A. Massin, *La Lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1970.

21. R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, cit., p. 5.
22. Di qui la valorizzazione della nozione di *ductus*, l'insieme di regole che guidano il tracciato delle lettere: «Il ductus è il gesto umano nella sua ampiezza antropologica: là dove la lettera manifesta la sua natura manuale, artigianale, operativa e corporea» (*Id.*, p. 58).
23. *Id.*, p. 51.
24. In particolare, discutendo il pensiero di Saussure, Derrida chiarisce che è possibile pensare la differenza (e dunque il valore dei segni) solo a partire dalla scrittura, che rappresenta appunto il luogo di istituzione della differenza. Cfr. *De la Grammatologie*, Minuit, Paris, 1967; trad. it. *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 1969 (nuova traduzione rivista: 1998).
25. Logica conseguenza del collegamento tra scrittura e traccia: «La traccia è la possibilità della presenza come sua intima istituzione, ma al tempo stesso, vale a dire nel tempo della propria iscrizione, è anche l'avvenimento della sua negazione; infatti nel momento che si istituisce [...] la presenza è già assente, già negata nella propria supposta presenza e interità: al di fuori della traccia sarebbe nulla, nella traccia non è mai totalmente pura» (Silvano Petrosino, *Jacques Derrida e la legge del possibile. Un'introduzione*, seconda edizione aggiornata e ampliata, Jaca Book, Milano, 1997, p. 121).
26. Jacques Derrida, *Signature événement contexte*, in *Marges-de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972; trad. it. *Firma, evento, contesto* in *Margini-della filosofia*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 393-424, la citazione è a p. 404.
27. J. Derrida, *Le Facteur de la vérité*, 1975 ora in Id., *La Carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*, Aubier-Flammarion, Paris, 1980, pp. 439-524; trad. it. *Il fattore della verità*, Adelphi, Milano, 1978, p. 59. Si confronti la citazione con l'altro brano: «Una lettera *non sempre* arriva a destinazione, e dal momento in cui ciò fa parte della sua struttura, si può dire che non vi arrivi mai veramente, che quanto arriva il suo poter-non-arrivare la tormenta con una deriva interna» (p. 114).
28. J. Derrida, *Il fattore della verità*, cit., p. 122.
29. Riprendiamo qui piuttosto liberamente alcune indicazioni interpretative di S. Petrosino, *Jacques Derrida e la legge del possibile. Un'introduzione*, cit., in part. pp. 181-192.
30. Avvertiamo peraltro il lettore che non cercheremo neppure lontanamente di svolgere un discorso compiuto a riguardo. Il nostro intento è piuttosto di indicare alcune possibili tracce di ricerca, fornire qualche prudente esempio, richiamare qualche studio che già si colloca nelle direzioni indicate.
31. Il riferimento è alla conclusione di R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, cit., p. 127.
32. In questa chiave si veda l'analisi dell'inscrizione del *Du musst Caligari Werden* in *Das Cabinet des Dr. Caligari*, fatta da P. Dubois, *L'Écriture figurale dans le cinéma muet des années 20*, cit.
33. Penso alla bella analisi che dedica a questo film Pietro Montani in *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano, 1999, cui non posso che rinviare per le complesse implicazioni di questa impegnativa citazione.
34. Ch. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, cit.
35. Gian Piero Brunetta, *Il lettore ottico*, in F. Pitassio e L. Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine*, cit., pp. 19-28. La citazione è a p. 22. Si vedano su questo punto anche le osservazioni di A. Costa, *Iconizzazione, narrazione, commento*, cit.
36. Francesco Casetti, *Il cinema, per esempio. La nascita e lo sviluppo del cinema tra Otto e Novecento*, Pubblicazioni dell'ISU Università Cattolica, Milano, 1999.

Scritto su film
Alcuni casi di grafomania cinematografica

Laurence Schifano

On est plus que jamais dans l'écrit,
mais l'écrit dépouillé de sa valeur d'art.
Ce qui sert encore la littérature
et certains écrivains heureusement.
Alors que les films sont
dépouillés sur les deux tableaux.
Jean-Luc Godard*

Negli ultimi tempi gli schermi registrano un massiccio ritorno dello scritto, sia nelle ricerche più "letterarie" che nelle forme spettacolari accessibili al grande pubblico: attraverso i loro giochi di citazioni, grafismi, sovrimpressioni, inserzioni in cui si fondono visivo e scritto, Peter Greenaway e Jean-Luc Godard creano film in forma di libro, come è chiaramente attestato dai titoli e dalle architetture sapienti e raffinate di *Prospero's Books* (*L'ultima tempesta*, 1991), *The Pillow Book* (*I racconti del cuscino*, 1995) e *Histoire(s) du cinéma*. Si potrebbe vedere in questa tendenza, che alcuni definiranno poetica e altri suicida, un'*impasse* regale e solitaria, se non fosse per la moltiplicazione di dispositivi filmici con fini commerciali, generalmente *made in USA*, che sfruttano già da diversi anni le possibilità narrative di scrittura/lettura offerte dallo schermo del computer, ormai solidamente insediato nelle sceneggiature delle serie televisive e in un buon numero di thriller: lo scintillio blu fosforescente del computer, il ticchettio meccanico delle dita sulla tastiera, il susseguirsi riga dopo riga di codici segnaletici e di dati informativi, fino alla rivelazione finale e vincente al termine di investigazioni notturne, sono rapidamente diventati un topos dei nuovi meccanismi del film (o del romanzo: *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco) investigativo.

---

* «Les Inrockuptibles», 170, 21-27 ottobre 1998.

Malgrado le differenze di registro, di genere e di tecnica che li separano, i due tipi di film citati hanno almeno due tratti in comune: il primo tratto è l'esibizione di grafomanie più o meno febbrili, di natura criminale o poetica. Con o senza la complicità del computer, scrivono i serial killer (ad esempio in *Copycat* di Jon Amiel e in *Seven* di David Fincher, entrambi del 1995); in forme abbastanza varie la scrittura creativa, poetica, si mette in scena con altrettanta insistenza. Basti pensare alla ricorrenza dell'inquadratura di *Histoire(s) du cinéma* in cui appare, nel ruolo dello sceneggiatore annientato dal caldo hollywoodiano, J.L.G. in persona, con berretto, visiera di plastica e torso nudo, in mezzo al crepitare incessante della sua macchina da scrivere, o allo stesso ricorrere della scrittura, dei suoi accessori e dei suoi rituali in *Prospero's Books*, e del suo erotismo in *The Pillow Book*, in cui i corpi dei protagonisti diventano pagine, libri, supporti molteplici e carnali di calligrafie costantemente rinnovate.

Secondo tratto in comune: la scrittura è per sua natura legata al riconoscimento o alla decifrazione di un codice che esige la capacità di servirsi di chiavi, di riferimenti, di una memoria a volte confusa o perduta, o di un sapere mai raggiunto, di una cultura ormai lontana. Se al cinema più che altrove «le cose sono presenti», se si può elaborare sulle orme di Rossellini e di André Bazin una vera e propria ontologia cinematografica di questa presenza, di questa «trasparenza», i segni di qualsiasi scrittura fanno, invece, inevitabilmente riferimento a dei codici variabili quanto le lingue che utilizzano. Il che, del resto, è all'origine di uno dei meccanismi romanzeschi più infallibili di molti racconti di Poe, di Stevenson, di Eco, di tanti giochi investigativi di tipo narrativo ai quali si collegano anche film dai dispositivi crittografici e tipici del *feuilleton*, quali *Seven* o *La neuvième porte* di Polanski (1999). "Giochi" che ritroviamo in forme diverse nelle opere in cui la narrazione si svolge interamente sotto il segno di una lettera (la K di Kane e di Kubla Khan, la M del Mostro e di Mabuse) o di una parola («Rosebud»).

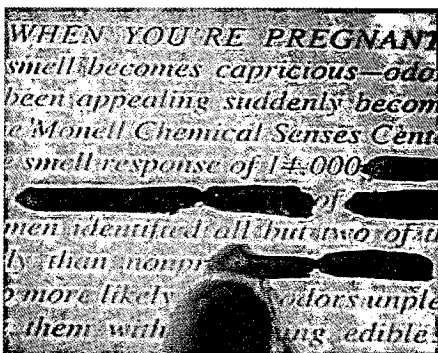
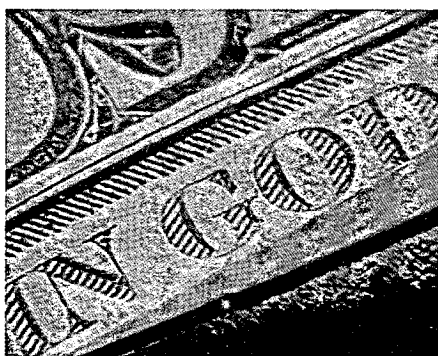
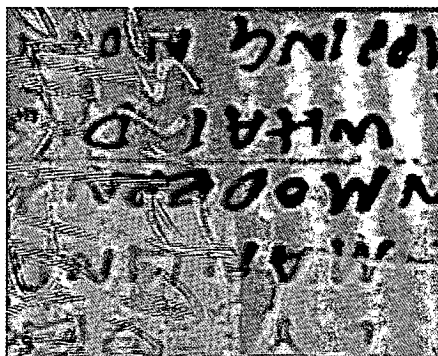
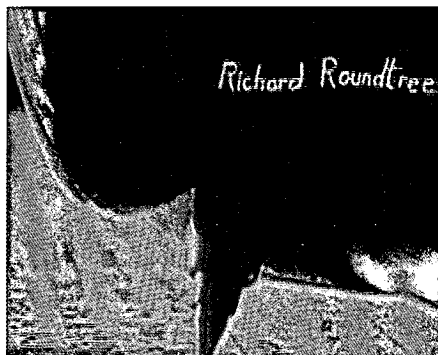
Uno degli esempi cinematografici più riusciti di tale gioco è *Das Testament des Dr. Mabuse*, che Michel Chion ha definito giustamente come una «sorta di film-manifesto della voce nel cinema, che compare sugli schermi proprio agli albori del sonoro»[1], ma nel quale si trovano esasperate, con finalità espressive più complesse, le possibilità drammatiche della scrittura – se non delle scritture – in cifra. Questo film del 1933, realizzato da Fritz Lang poco prima della sua partenza per gli Stati Uniti e della rottura con la Germania nazista, si fonda sullo statuto enigmatico di un testo scritto, definito a volte nel corso del film, e fin dal titolo, come "testamento", a volte come "annotazioni", a volte come piano di distruzione terroristico finalizzato a instaurare «il Regno del crimine», una minaccia abbastanza simile a quella rappresentata ne *Il pendolo di Foucault* da "I protocolli di Sion". Questi scritti, apparentemente redatti in uno stato patologico da un

individuo superiore, allo stesso tempo calcolatore e demente, geniale e allucinato, passano di mano in mano, provocando contagio (il dottor Baum si identifica con il dottor Mabuse e ne continua l'opera dopo la morte), morte (degli eventuali testimoni), e un'inchiesta (da parte del commissario); è grazie a un messaggio scritto – il nome di Mabuse inciso con un anello su un vetro e letto al contrario – decifrato, che l'identità criminale del personaggio viene parzialmente svelata.

Solo parzialmente in realtà perché, se la scrittura di Mabuse – una scrittura piena di cifre e scarabocchi, descritta dallo psichiatra Baum nel suo progressivo processo di leggibilità: «parole isolate e poi frasi, all'inizio confuse, e poi sempre più comprensibili» – può anche essere confrontata con il resoconto preciso (che appare in un articolo di giornale dagli imperiosi caratteri gotici) dei misfatti che ha fomentato, il segreto di quel diabolico personaggio ha a che fare con l'indicibile. Hofmeister può "scrivere", in senso contrario, il nome maledetto, innominabile di Mabuse, ma il suo discorso è segnato da quel momento in poi dall'incoerenza e dalla follia. Quanto alla parola – gli ordini di Mabuse proferiti attraverso una voce presa in prestito e registrata – anch'essa appartiene all'ordine del fantomatico, a una trascendenza che non può essere detta. *Das Testament des Dr. Mabuse*, nota ancora Michel Chion, «rappresenta in maniera sorprendente la forza attiva del non-detto»[2]. Ma questo non-detto viene trasmesso, anche al di là della morte, dallo scritto. Delle inverosimiglianze narrative che derivano da un tale meccanismo («un concentrato di illogicità che stanno in piedi solo per il non-detto che le riveste»[3]), si può dire che traggono la loro origine dal potere oscuro di Mabuse, che si confonde con il potere del Male. Sullo schermo "demoniaco" si assiste a una tensione tra dicibile e indicibile, che si esercita ai confini della follia. La scrittura nasce dal cuore dell'interdetto, è la traccia di ciò che non si può dire e resta pertanto indecifrabile.

In un recente numero della rivista «Sigila», Helena Barroso ricorda che «in greco il segreto è ciò che deve essere separato dalla parola, ciò che è vietato dire; in latino "secernere" significa passare al setaccio per separare il grano dal loglio. [...] La sintesi o la verità, a causa del loro carattere mostruoso – segreto in greco significa anche abominevole, orribile – non possono essere presentate in quanto tali. Dopo la separazione, una parte deve rimanere nell'ombra per validare l'altra»[4]. Diversi film si inscrivono in una tale tensione estetica del segreto, associata a volte a una grafomania compulsiva, quasi ininterrotta dei loro personaggi. Se prendiamo in considerazione degli esempi apparentemente molto lontani, quali *Das Testament des Dr. Mabuse*, *L'Histoire d'Adèle H.* (François Truffaut, 1975) o *Seven* di David Fincher, vi troviamo tuttavia una comune zona di opacità, sia nel trattamento dell'immagine – e in particolare, per quanto riguarda Fincher, dell'immagine subliminale – che in quello della scrittura, spesso illeggibile, legata a segreti nascosti, indicibili, inconfessabili.

Alcune immagini dai titoli di testa di *Seven* (David Fincher, 1995)

Lo stesso dicasi dell'opacità presente nei titoli di testa così impressionanti, per la loro brevità e la loro violenza, di *Seven*. I gesti ossessivi del protagonista (dal volto invisibile) si alternano con le consuete indicazioni sui nomi degli attori, dei tecnici, ecc., nomi i cui caratteri tipografici sembrano graffiati, incisi, segnati dall'urgenza o dal panico. La parte già diegetica di questi titoli di testa associa, in inquadrature brutalmente paratattiche, al gesto della scrittura del personaggio quelli dello sviluppo fotografico e della fabbricazione artigianale, o infantile, di album destinati – ma solo una seconda visione del film ce lo rivela – ad archiviare gli omicidi eseguiti. Le inquadrature a dominante bianca e nera introducono, attraverso *flashes* e salti di immagine, dettagli più o meno ravvicinati di pagine ricoperte da una scrittura fitta, spesso illeggibile, mostrata nel momento in cui viene prodotta e sulla quale si innestano frammenti di giornali dove alcune parole sono cancellate con l'evidenziatore nero («~~homo~~sexual», «~~transexual~~»), ritagliate («God») o sottolineate

Alcuni fotogrammi di
Das Testament des Dr. Mabuse
(Fritz Lang, 1933)

(«pregnant»). Le inquadrature a dominante rossa o bruna elaborano più in particolare la materia fotografica, le immagini subliminali che emergono dal bagno insanguinato dello sviluppatore (un'unica inquadratura associa del resto, mediante una bipartizione orizzontale e centrale, le due zone, visiva e scritturale). Per quanto riguarda poi la fabbricazione degli album destinati a essere collocati sugli scaffali del protagonista, essa permette l'introduzione di accessori che sono anche quelli della tortura: aghi, lacci, corde, forbici, lame di rasoio i cui effetti sono suggeriti dalla ferita al pollice dell'invisibile e onnipresente killer grafomane.

È da notare come in questa estetica del segreto e della colpa l'opacità rinvii a un'istanza superiore, parzialmente disincarnata in *Das Testament des Dr. Mabuse*, dato che non è possibile ascoltare direttamente Mabuse, quasi subito ridotto alla condizione di fantasma; totalmente disincarnata in *L'Histoire d'Adèle H.* nel quale il padre resta ostinatamente lontano e assente; ma ogni volta incarnata sotto forma di Scritto: il Libro sacro, le Tavole della Legge in *Seven*, variazione sui sette peccati capitali; il testamento di Mabuse; l'opera di Victor Hugo, l'Uomo-Libro, la cui firma gigante sorge mostruosa e minacciosa come un pittogramma fantastico dalle tenebre brune dei titoli di testa di *Adèle H.*, insieme ad altre macchie d'inchiostro dalle forme medievali di rovine, di roccaforti, di campanili scatu-

riti dall'immaginario paterno; come se, dietro i liberi e deliranti scritti della figlia, Adèle, si profilasse l'ombra opprimente del grande Hugo, padre assente, inutilmente rinnegato («Sono figlia di padre ignoto», scrive a più riprese la ragazza), inutilmente tradito nella ricerca umiliante di un amante sfuggente.

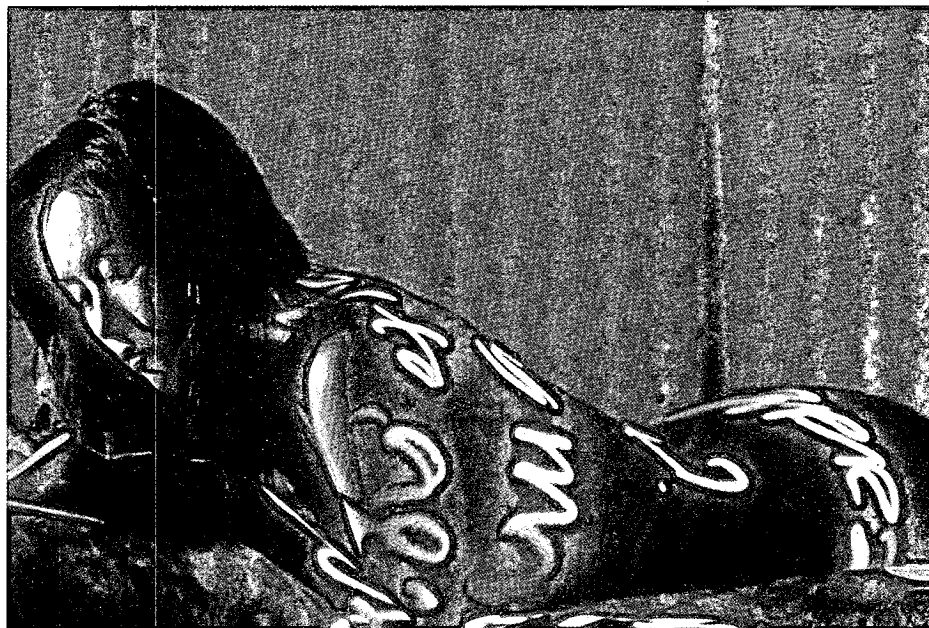
In maniera ancora più esplicita, il soggetto di *Seven* colloca l'origine dell'azione drammatica – la serie di crimini dal valore espiatorio commessi da un personaggio ossessionato dalla purezza e dalla Legge – proprio in mezzo ai libri, nell'oscura biblioteca di Los Angeles. Per risolvere il macabro rebus dei sette peccati capitali sono evocati successivamente e alla rinfusa il Truman Capote di *In Cold Blood* (*A sangue freddo*), Sade, San Tommaso d'Aquino, Milton, Chaucer, fino alla focalizzazione finale, definitiva, su Dante e la sua *Divina Commedia*, con un'insistenza particolare sul terzo canto del *Purgatorio* (ma attraverso citazioni approssimative), e una drammatizzazione altrettanto particolare di alcune evocazioni di supplizi (dall'*Inferno*?), di alcune illustrazioni (autentiche queste ultime) dell'*Inferno* di Gustave Doré, attraverso un montaggio rapido che alterna il visivo e lo scritto (quest'ultimo in inquadrature sempre più ravvicinate) con un ritmo che riprende quello dei titoli di testa di cui si è parlato in precedenza. Una buona parte delle citazioni è aleatoria e incerta; lo stesso ordine dei peccati non è quello di Dante; il *Paradiso* scompare dallo schema complessivo; ma il riferimento alla *Commedia* è il riferimento a una teologia, a un dogma medievale e sacro... Un effetto del successo de *Il nome della rosa* di Umberto Eco? La chiave degli omicidi è nascosta in una biblioteca, in un Tempio dello Scritto, e l'imperiosa aura del «Poema sacro», della sua architettura penitenziaria, si sprigiona in parte dalla monumentalità del luogo che lo ospita, un mausoleo la cui solennità sepolcrale è accentuata tramite le riprese dall'alto e dal basso e l'uso di una musica funebre degna della colonna sonora di *Le Procès* (1962) di Orson Welles. Privato della visione redentrice, il Libro è presentato come un inventario del Male e dei tormenti che esso esige e come il modello narrativo della discesa agli Inferi dei due protagonisti incaricati di indagare e imprigionati anch'essi, alla fine, in un piano satanico che li ingloba e li oltrepassa.

Da un semplice punto di vista narrativo, e per parafrasare la formula di Michel Chion che colloca *Das Testament des Dr. Mabuse* sotto il segno della «forza attiva del non-detto»[5], questi soggetti mettono in gioco la forza attiva dello Scritto che, all'inizio dell'opera, assume il ruolo di Fato: così, quando in *Le Procès* Welles situa nel prologo l'apologo (finale in Kafka) dell'individuo appostato per tutta la vita inutilmente davanti a una porta che deve aprirsi per lui sulla verità, dà ad esso un valore di irrefutabile e tragico destino; e lo stesso si può dire, per quanto riguarda l'inizio di *Pandora and the Flying Dutchman* (*Pandora*, Albert Lewin, 1951), della

poesia citata due volte, in esergo e nella sequenza iniziale dell'annegamento di entrambi gli amanti, che il flashback narrativo del film si incarica di verificare:

The moving finger writes: and having writ,
moves on: nor all thy Piety nor wit
shall lure it back to cancel half a line
nor all thy tears wash out a word of it[6].

Trascendente, indicibile e inamovibile, il potere dello Scritto determina la drammaturgia di questi film, nei quali i personaggi sono messi a confronto con forze che provengono da zone troppo oscure – l'inconscio, le pulsioni di morte – perché essi possano misurarvisi con successo. Anche l'arcaismo impregna il campo soggiacente e mitico nel quale si radicano tali soggetti. È ancora una volta *Das Testament des Dr. Mabuse* a mostrarci il fascino che esercita un mondo magico e oscuro attraverso la presenza, nell'ufficio del dottor Baum, di crani e maschere primitive. Anche il volto di Mabuse fantasma, profilo di uccello rapace e occhi sporgenti, consistenza di medusa, potere ipnotico, sembra legato a un universo barbarico e mortifero. È la metafora della Germania hitleriana che Lang abbandonerà di lì a poco? Un'altra caratteristica di tali meccanismi è quella di rispecchiare contemporaneamente una certa concezione del cinema (attraverso effetti di *mise en abyme*) e profonde ossessioni personali: il rapporto di Adèle H. con suo padre, quella ricerca di se stessa attraverso il rinnegarsi o il sentimento di abbandono («Figlia di padre ignoto»), quel modo di scrivere – senza poterlo pronunciare – il nome di suo padre sulla superficie polverosa di uno specchio che la riflette si ricollegano evidentemente all'ossessione dell'identità di Truffaut. Ossessione che si radica nel dramma familiare, reale o immaginario; c'è da scommettere che, malgrado o proprio a causa della loro colorazione mitica, tali dispositivi narrativi siano degli specchi segreti dei loro autori; quando il commissario indaga su Mabuse e si reca negli archivi, non trova forse in un dossier la traccia del «Mabuse giocatore, 1922», che rinvia a un'indagine che riguarda non tanto il personaggio quanto il cineasta?

La tentazione del Libro, la forza oscura e fatale della scrittura possono, come è suggerito dagli esempi citati, procedere di pari passo con caratteristiche comuni: l'ossessione dell'indicibile, dell'autorità dogmatica della Legge scritta, delle forze primitive, gli elementi di una ricerca autobiografica. Tali caratteristiche si accompagnano anche a una fissazione dell'effimero e della vita che girano le spalle alla qualità dinamica del lavoro cinematografico. «Io penso – nota Godard in *Scénario du film*

Vivian Wu in *The Pillow Book* di Peter Greenaway

Passion (1982) – che prima si veda il mondo e poi lo si scriva». Tra la scrittura, opera di decantazione della memoria, e la visione, si crea in seno all'opera una tensione che è anche quella che esiste tra il corpo e lo spirito, l'immagine e lo scritto, il dire e il rifiuto di dire, tra il cineasta condannato all'oscurità e lo scrittore che sa che

> la cosa esiste solo grazie al nome che le attribuisco [...] / Albertine scomparsa / per molto tempo / sono andato a letto presto / lo dico / e tutto a un tratto / è Albertine che scompare / ed è il tempo ad essere ritrovato / ed è perché / è il romanziere che parla / ma se fosse / l'uomo di cinema / se si dovesse dire senza dire nulla [...] / c'è bisogno del cinema / sia per le parole che restano / in gola / che per disseppellire la verità (*Histoire(s) du cinéma*, capitolo 2b, p. 156).

Questa tensione, così feconda in Godard, si risolve in maniera poetica nelle fusioni e nei contrappunti che egli crea tra i differenti materiali della sua "scrittura" cinematografica: citazioni, grafismi, musica, immagini trattate come materiale linguistico, scritti trattati come materiale visivo attraverso il gioco dei colori, dei formati, dei trattamenti ottici, della messinscena, del montaggio. Essa si inscrive in un'"alchimia" che salvaguarda lo scambio tra il visivo e lo scritto, il sensibile e lo spirituale ma nella quale il verbo, il linguaggio guidano innanzitutto il poeta nella sua esplorazione orfica del mondo e dell'interiorità: «Il foglio bianco – annota in *JLG/JLG* – è il vero specchio / dell'uomo». In questa indagine entra-

no tanto i giochi della memoria (la citazione dei "Maestri" del passato, dall'Edgar Poe del *Ritratto ovale*, al Dreyer di *La Passion de Jeanne d'Arc* in *Vivre sa vie*, 1962) quanto il gusto per le scritture dell'istante, scarabocchiate e colorate, tracce e sismografie del vivente inserite nel quaderno scolastico di Ferdinand-Pierrot le fou dalla stessa mano di Godard, identica nella sua leggibilità e nella sua applicazione quasi infantile a quella del quaderno di *JLG/JLG* (1994).

La consacrazione dello scritto si celebra in maniera analoga, benché molto distante, in Peter Greenaway, sia nel suo adattamento (*Prospero's Books*) de *La Tempesta* di Shakespeare che nelle variazioni calligrafiche (*The Pillow Book*) sulle *Note del guanciale* di Sei Shônagon, classico della letteratura giapponese scritto mille anni fa a Kyoto da una cortigiana imperiale. Nella sua opera la scrittura prolunga intimamente, sensualmente, attraverso il movimento della mano sulla pergamena, sulla seta o sulla carne, i movimenti interiori del calligrafo, per il quale «l'operazione perfetta – annota Philippe Sollers in *Sur le matérialisme* (1969) – deve essere quella della "punta nascosta" o dell'"assenza di tracce"». Come notava Guy Scarpetta a proposito delle diverse scritture di *The Pillow Book*, «la calligrafia, in questo caso, non è solo un sostituto della sessualità, ma è sessuale in sé. Il che rinvia alla specificità dell'Oriente in questo campo, ossia a ciò che distingue la calligrafia dalla nostra "scrittura": in Occidente, la "carne" deriva dal "verbo". In Oriente, è la "traccia" che crea il mondo»[7].

Una differenza che è ben illustrata da due miti di creazione paralleli. Da un parte, quello del Golem, figura di argilla plasmata e animata dalla conoscenza e dall'atto di pronunciare il nome (cabalistico) di Dio: la sua intera esistenza dipende da una parola, «emet», che significa «verità» e che ne determina la morte se la prima lettera viene cancellata dalla fronte della creatura («met» significa «morte»). Dall'altra, la leggenda giapponese citata come Leitmotiv lungo tutto *The Pillow Book*: «Quando Dio modellò nell'argilla il primo essere umano, vi dipinse gli occhi, le labbra, il sesso. Poi dipinse il nome di ognuno perché colui che lo portava non lo dimenticasse mai. Se Dio era soddisfatto della sua creazione, dava vita alla figurina segnandola col suo nome». Questo racconto, che ispira e modella con esattezza i gesti del rituale calligrafico, presiede al destino della protagonista del film, Nagiko, figlia di un calligrafo rinomato di cui segue l'esempio iniziando a dipingere i corpi dei suoi amanti, utilizzati come – e trasformati in – veri e propri libri.

Non si tratta più, come anche in Godard, di ristabilire un'uguaglianza tra il disegno e la scrittura, tra il visivo e lo scritto, tra il corpo e il pensiero, tra il significante e il significato poiché i segni, i poemi calligrafici fanno vedere, sono ciò che evocano: «La parola "pioggia" deve cadere come la pioggia» in un «impero dei segni» in cui «l'inchiostro nero

somiglia a una capigliatura laccata e il pennello è uno strumento di piacere la cui destinazione non è mai messa in dubbio nella sua sorprendente efficacia»[8]. Lontane da una visione dualistica occidentale e da ciò che Roland Barthes nella sua "Avvertenza" a *L'impero dei segni* (1970) definisce «semiocrazia occidentale», le scritture di *The Pillow Book*, quelle – sempre celebrative – del diario intimo, delle annotazioni, come le variazioni calligrafiche sui corpi-libro, non hanno lo scopo di significare ma quello di far accedere a un universo di sottili e infinite corrispondenze, di "scambi", di "circolazione", «a dispetto dell'opacità della lingua, e a volte proprio grazie a tale opacità»[9]. Questa combinatoria, in perpetua genesi e metamorfosi, si accorda particolarmente con la predilezione del cineasta inglese per le liste, le sovrapposizioni, le inquadrature multiple, e si oppone alla serialità codificata, meccanica e funebre di un meccanismo quale quello di *Seven* ad esempio. Ne consegue un effetto di esaltazione erotica ed estetica, che deriva da una scrittura barocca riconciliata con quella che Guy Scarpetta definisce «la voluttà dei segni», e in ultima analisi non molto lontana dalla nostalgia che esprime Jean-Luc Godard in *Histoire(s)* facendo sua la definizione che Manoel de Oliveira dà del cinema: «Una saturazione di segni magnifici immersi nella luce della loro assenza di spiegazione».

(Traduzione di Massimo Thomas)

1. Cfr. il saggio di Michel Chion su *Das Testament des Dr. Mabuse*, in Id., *La Voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, Coll. Essais, Paris, 1982; trad. it. *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991, p. 8.
2. *Id.*, p. 89.
3. *Id.*, pp. 89-90.
4. Helena Barroso, *Dire le secret*, «Sigila», Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret, 1, gennaio 1988, Éditions Gris-France.
5. Michel Chion su *Das Testament des Dr. Mabuse*, cit.
6. «La mobile mano scrive: e avendo scritto/va via;/la tua pietà e il tuo ingegno/non le faranno cancellare nulla/e le tue lacrime non ne laveranno neanche una parola».
7. Cfr. Guy Scarpetta, *La Volupté des signes*, «Positif», 431, gennaio 1997.
8. *Id.*
9. Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, Éditions d'Art Albert Skira-Champs Flammarion, Genève, 1970; trad. it. *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984.

Didascalie e narrazione

Claire Dupré la Tour

Benché parte integrante delle immagini proiettate sullo schermo, le scritte del cinema muto hanno conosciuto la stessa scarsa considerazione di altri aspetti considerati "ai margini" del film (effetti sonori, musica, apparecchiature e configurazioni sonore che lo accompagnavano – tra cui la presenza del *bonimenteur*[1]) che sono oggetto di ricerche storiche solo da una ventina di anni a questa parte[2]. Alla luce di questi lavori, la definizione di "muto" è diventata quasi impropria: si stanno restituendo il suono e la parola – orale o scritta – al cinema cosiddetto "muto". Oggi ci si rende conto di quanto quelle forme di espressione aggiunte all'immagine in movimento siano state coinvolte nel divenire delle forme filmiche e delle configurazioni dello spettacolo cinematografico, vero e proprio spettacolo multimediale i cui materiali compositi variavano a seconda delle condizioni di diffusione, di produzione, ecc.

Eppure i modelli di analisi linguistica e letteraria hanno evidentemente ispirato gli studi sul cinema, e la questione dei punti in comune tra testo e immagine in movimento è stata posta molto spesso per elaborare una teoria e/o una pratica cinematografica (possibilità del film e dello scritto di ritrascrivere il reale, dell'adattamento dello scritto sullo schermo, ecc.). Ma tale teoria si è focalizzata soprattutto sulle specificità filmiche: movimento, taglio dell'inquadratura, montaggio, ecc. Del resto, già la teoria letteraria aveva considerato il paratesto (ciò che è attorno al corpo principale del testo: titoli, sottotitoli dei capitoli, prefazioni, ecc.) come accessorio. Non stupisce pertanto che i "titoli" e i "sottotitoli" dei film, chiamati attualmente didascalie, siano stati visti a loro volta come paratesti accessori. Forse sono stati dimenticati anche a causa della loro apparente e troppo triviale evidenza (protesi troppo chiare dell'assenza di suono) e della difficoltà a ricostruirne la storia.

Per meglio comprendere il loro ruolo, bisognerebbe infatti ricostruire la storia delle forme tipografiche e linguistiche che li hanno caratterizzati, nonché quella del modo in cui sono stati "montati" all'interno dei film: dalla semplice parola in maiuscole al dialogo in minuscole e tra virgolette, dal testo statico al testo che scorre, dallo sfondo nero ai testi in sovrimpressio-

ne su disegni o fotografie fisse. Lo stato dei lavori in corso su tale questione è stato disegnato recentemente in occasione del convegno internazionale di studi sul cinema *Scrittura e immagine*[3] (Udine, 1997), e del convegno internazionale *Intertitre et film. Histoire, théorie, restauration*[4] (Cinémathèque française, Parigi, 1999).

In realtà è una storia difficile da ricostruire. Il restauro e la ricerca si scontrano d'altronde con gli stessi problemi: molte didascalie sono andate perdute in film che hanno avuto la fortuna di sopravvivere fino ad oggi o sono state deteriorate e trasformate nelle operazioni di restauro che si sono svolte in passato. La didascalia è infatti uno degli elementi più instabili dei vecchi film e la sua assenza può, inoltre, privarli del senso e della trama discorsiva. A causa del modo in cui venivano allora fabbricati e montati i cartelli, accade che le copie di uno stesso film presentino oggi delle didascalie diverse e/o tradotte, delle didascalie in meno, in più, o persino nessuna didascalia, dato che le scatole che presumibilmente accompagnavano i rulli non sono state ritrovate. Per ottenere un maggior contrasto e renderle pertanto più leggibili, non si stampavano negativi delle didascalie ma si inserivano direttamente i cartelli positivi nelle copie positive. Così la produzione poteva stampare delle copie utilizzabili anche all'estero, lasciando ai distributori locali il compito di inserire le didascalie e, nel caso, di tradurle. Sicché attualmente i negativi contengono solo l'indicazione dei punti in cui inserire le didascalie; dato che la stessa realizzazione dei cartelli direttamente in positivo ad alto contrasto rende il loro supporto più vulnerabile, capita spesso che essi siano più rovinati del resto del positivo; e, per complicare maggiormente le cose, il fatto che fossero sistemate separatamente ha contribuito a scompagnare le didascalie dai film ai quali erano destinate.

Alcuni lavori sistematici, ancora troppo rari, sono estremamente preziosi, come quello di Yves Bédard sulle apparizioni della scrittura grafica negli Stati Uniti dal 1895 al 1912[5], o quelli della Cineteca di Bologna che ha costituito a partire dai nitrati originali una banca di didascalie che permette di simulare attraverso un computer le grafie originali per riprodurle[6]. Possiamo ad ogni modo osservare alcuni elementi che permettono di abbozzare la traiettoria seguita dal titolo interno al film e, di conseguenza, il modo in cui esso si è trovato a interagire con le trasformazioni decisive che hanno accompagnato i primi venti anni dello spettacolo cinematografico: dall'"attrazione" spettacolare al lungometraggio epico, dallo stile discontinuo allo stile continuo. Le tappe di queste trasformazioni, che creano legami sempre più stretti e sempre più significativi tra le inquadrature, sono state individuate principalmente in ciò che costituiva la specificità di un medium allora emergente: il movimento, il montaggio, ecc. A partire dal 1902, tra i quadri [*plans tableaux*] vengono inserite le scritte: titoli e sottotitoli, il cui ruolo è stato così poco conside-

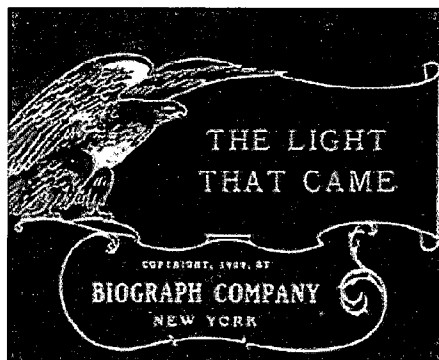
rato. Per il loro aspetto materiale queste scritte appaiono evidentemente diverse dalle immagini, ma sono legate ad esse, in parziale fusione informativa. Il loro effetto era proprio quello di preannunciare le «vedute», di articolare, di collegare la serie delle immagini in movimento, di realizzare transizioni, anche se rappresentavano una soluzione tra altre, indubbiamente più cinematografiche, ai problemi di continuità.

Numerosi film hanno fatto a meno delle didascalie in quei primi venti anni e in particolare quelli che privilegiavano la fascinazione dell'immagine animata, della sua mobilità, della sua componente magica e spettacolare, a cominciare dai film illusionistici di Méliès, dalle comiche e dai film di inseguimenti. Quanto alle Passioni, vero e proprio genere, potevano anch'esse fare a meno delle didascalie, dato che le situazioni e gli sviluppi logici della storia appartenevano al sapere collettivo[7]. Del resto, il carattere di condensazione narrativa del film agiografico delle origini si addiceva perfettamente alla discontinuità dei quadri, i quali potevano operare ellissi e mostrare solo alcune scene che valevano anche per quelle che non c'erano[8]. Al *bonimenteur* e al sapere dello spettatore il compito di fare il resto. Lo stesso avveniva per i racconti tratti da storie o da leggende ancestrali, da episodi della Storia con la S maiuscola, in breve rappresentazioni tratte da un testo collettivo che si supponeva già assimilato da tutti.

Questo sapere collettivo, l'apporto del *bonimenteur* e, naturalmente, il titolo, tutti e tre in quanto aspetti "ai margini" del film, erano necessari alla sua comprensione. Ma restavano, appunto, ai margini dello schermo, come se la parola del racconto fosse esterna all'immagine. Seguendo l'esempio delle proiezioni di lanterna magica e indubbiamente servendosi del loro aiuto, come ha dimostrato André Gaudreault[9], il titolo è potuto apparire sullo schermo, e inserirsi nel flusso delle immagini luminose, prima di ogni quadro di cui indicava il contenuto. Questa operazione è decisiva: in un periodo in cui i film sono ancora in una sola inquadratura, i titoli hanno segnato la storia del montaggio di inquadrature sullo schermo. In seguito, montati direttamente sulla pellicola, cominciano a moltiplicarsi e diversificarsi mentre il *bonimenteur* scompare e i film si allungano assumendo configurazioni e funzioni sempre più complesse. Il cinema può avere allora una maggiore autonomia rispetto al narratore dal vivo o al sapere già acquisito che avevano il compito di fornire il filo del racconto. I film possono allora raccontarsi da soli e... inventare le proprie storie.

Un nuovo supporto per lo scritto

Il testo scritto è presente già molto presto nelle immagini cinematografiche. Fin dagli esordi lo si vede inquadrato sotto forma di cartellone pubblicitario, di insegne, di cartelli. Poi appare sotto forma di inserti

Titolo e didascalie di *The Light that Came* (Griffith, 1909)

che possono presentare supporti più piccoli quali lettere, giornali, annunci, biglietti da visita, ecc. Negli Stati Uniti il primo film che presenta un inserto di testo dovrebbe essere *The Life of an American Fireman* (Edison, Porter, 1903): un primo piano di un allarme antincendio su cui si può leggere «Fire Alarm» e le istruzioni. In precedenza, il piacere cinematografico si basa ancora troppo sull'osservazione affascinata del movimento perché sia possibile concepire un'immagine fissa composta quasi esclusivamente di parole[10].

La didascalia appare, a quanto sembra, più o meno contemporaneamente, in Francia con *Ali Baba et les quarante voleurs* e *Les Victimes de l'alcoolisme*, due film Pathé realizzati nel 1902 da Ferdinand Zecca, e negli Stati Uniti con *Uncle Tom's Cabin*, un film Edison girato nel 1903 da Edwin Porter.

Questi film intercalano dei testi tra i quadri in una rigida alternanza: un'inquadratura/un titolo/un'inquadratura/un titolo[11]. Lo scritto si inserisce nell'intervallo che separa le inquadrature in mo-

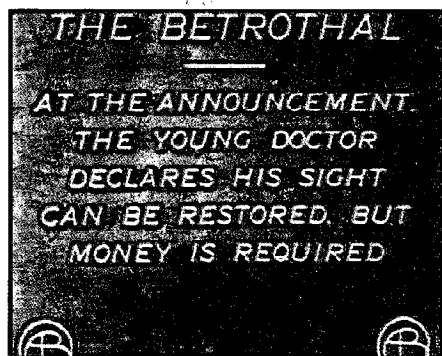
do da essere visto prima dell'immagine a cui si riferisce, per anticiparla e collocarsi tra essa e lo spettatore, al quale indica in «scrittura di luce» come addentrarsi nell'immagine «luce in movimento»: al cinema si scrive con la luce (il più delle volte in bianco su sfondo nero, come in rilievo alla maniera di un'insegna al neon). La materialità è nuova, il supporto, frequentemente nero per l'appunto, è come una profondità dalla quale appaiono le lettere, una sorta di notte dei tempi, come se la narrazione venisse dall'ombra, da chissà dove[12]. Le parole sembrano un po' sospese nel vuoto, senza il supporto abituale della scrittura narrativa che conosce lo spettatore, ossia il foglio di carta, la pagina. Di molto nuovo c'è anche il fatto che la scrittura è inserita nel flusso dello svolgimento del film che piega la lettura all'imperativo della durata[13]. Lo scritto diventa doppiamente impositivo: stabilisce un tempo di lettura e indica ciò che bisogna vedere.

Quali ruoli, quali statuti sono assegnati alle scritte grazie alla loro plasticità all'interno delle immagini? Le forme linguistiche e plastiche della didascalia variano in maniera considerevole lungo tutto l'arco della sua storia: si può osservare ad esempio che i testi restano molto brevi fino al 1906-1907 circa, la minuscola appare di fatto solo agli inizi degli anni '10 e i disegni illustrativi solo verso il 1913[14]. Non c'è stata una rigida successione di tipi particolari, ma una tendenza all'allungarsi dello scritto man mano che esso si affranca dal ruolo iniziale di titolo. Una tendenza che diventa sempre più sensibile verso la fine del primo decennio, con variazioni di dimensioni dei caratteri e di disposizione nell'inquadratura, e negli anni '10 con l'utilizzazione, tra le altre cose, della minuscola e di un'impaginazione elaborata che poteva essere corredata di sfondi iconici (disegni, libri, ecc.).

Agli inizi era il titolo

La terminologia adottata per designare queste scritte non corrisponde del resto a una tipologia precisa, ed è anche molto incerta[15]. Il termine didascalia, così come la definizione di muto, appaiono quando il cinema è già diventato sonoro. Quanto al termine cartello [*carton*], indica il materiale che serve da supporto all'iscrizione del testo per la sua ripresa. I vocaboli titoli, sottotitoli – o in inglese *titles*, *subtitles* – hanno naturalmente una storia che richiede ancora di essere studiata in dettaglio, ad esempio nelle pubblicazioni d'epoca. A prima vista, la terminologia adottata dal cinema sembra coincidere con il vocabolario del paratesto letterario.

Già la titologia letteraria ha difficoltà a definire la differenza tra un titolo e un sottotitolo, problema che ha dato luogo a dibattiti e discussio-

Didascalie di
The Light that Came
(Griffith, 1909)

ni complesse. La discussione promette di essere senza dubbio ancora più complessa per quanto riguarda le scritte del cinematografo[16] e il tentativo di stabilire una tipologia rigorosa rimane rischioso. Si può tuttavia osservare che al volgere del secolo il cinema si colloca immediatamente nel filone del titolo breve[17]. L'esame dei primi cataloghi dei film Pathé (1896-1902), ad esempio, mostra che i titoli dei film che presentano una frase completa sono estremamente rari. Il più delle volte sono composti da un nome comune senza articolo determinativo[18], che può essere accompagnato da un aggettivo o da un complemento di specificazione. Come ad esempio: *Flirt* (1901); *L'Illusionniste mondain* (1901); *Erreur de poivrot* (1900).

Le prime didascalie adottano lo stesso modello caratterizzato dalla brevità ma presentano anche frasi brevi che riassumono l'azione. Come *Ali Baba et les quarante voleurs* e *Les Victimes de l'alcoolisme* di Ferdinand Zecca, Pathé 1902[19].

Ali Baba et les quarante voleurs
1- Sésame ouvre-toi!
2- Le trésor des voleurs
3- Enfin riche
4- Cassim est surpris et exécuté
5- Brigand découvert par la servante
6- Le faux marchand d'huile
7- Triomphe d'Ali Baba – apothéose

Les Victimes de l'alcoolisme
1- Intérieur du ménage ouvrier heureux et prospère
2- Le premier pas chez le marchand de vin
3- Les ravages de l'alcool. Sa femme vient le chercher au cabaret
4- Dans la mansarde. Misère!
5- La maison des fous. Le cabanon. Delirium tremens!

Le didascalie di *Uncle Tom's Cabin, or Slavery Days*, di Porter, 1903[20], presentano anch'esse un miscuglio di enunciati nominali e di frasi brevi.

Uncle Tom's Cabin, or Slavery Days
1- Eliza Pleads With Tom to Run Away
2- Phineas Outwits the Slave Traders
3- The Escape of Eliza
4- Reunion of Eliza and Georges Harris
5- Race Between the Robe. E. Lee and Natchez
6- Rescue of Eva
7- The Welcome Home to St. Clair, Eva Aunt Ophelia and Uncle Tom
8- Tom and Eva in the Garden
9- Death of Eva
10- St. Clair Defends Uncle Tom
11- Auction Sale of St. Clair's Slaves
12- Tom Refuses to Flog Emaline
13- Marks Avenges Deaths of St. Clair and Uncle Tom
14- Tableau. Death of Tom

Alcuni film come *The Ex-Convict* (Porter, 1904) e *The Kleptomaniac* (Porter, 1905)[21] fanno uso di un'economia di parole ancora più sistematica, indicando la situazione o l'azione con un participio presente o passato.

The Ex-Convict
1- Leaving home
2- Looking for employement
3- Discharged

4- The Rescue
5- Discouraged
6- Desperation
7- The burglary
8- A friend at last

The Kleptomaniac
1- Leaving home
2- Arriving at store
3- Interior of Department Store
4- Superintendant's office
9- Leaving store
10- Home of thief
11- Stealing bread
12- Arriving at Police Station
13- Arriving at Police Station in patrol wagon
14- Tableaux

Questa prima generazione di scritte all'interno dei film si mantiene nell'ambito della brevità, della concisione, come gli stessi titoli dei film. Le lettere delle didascalie dei primi anni erano quasi sempre in maiuscolo e con una grossa veste tipografica che occupava buona parte dello schermo. E questo spiega l'economia di parole: c'era poco spazio per la scrittura. In breve, queste forme linguistiche e plastiche assomigliano a quelle dei titoli dei film; del resto la loro funzione è quella di un vero e proprio titolo – o sottotitolo – all'interno del film: quella di un agente esterno che designa un tutto, in questo caso l'inquadratura caratterizzata dalla sua chiusura, dalla sua unità e dalla sua fissità.

Verso un dispiegarsi della scrittura

Tuttavia, col passare del tempo, le didascalie manifestano un uso più libero della superficie dello schermo, in particolare con frasi più lunghe scritte in caratteri più piccoli, senza per questo abbandonare il titolo breve che non scompare mai completamente.

Le didascalie degli anni '10 «funzionano un po' come nei romanzi del XIX secolo nei quali sotto l'indicazione del capitolo viene indicato, in un testo più o meno breve, quale sarà il contenuto del capitolo stesso. Pur essendo meno di un riassunto, si tratta tuttavia di qualcosa di più di un semplice titolo "nominativo"»[22]. I titoli dei capitoli nei romanzi popolari del XIX secolo utilizzano, infatti, brevi enunciati ma anche frasi complete e persino abbastanza lunghe, e nell'impaginazione si presenta-

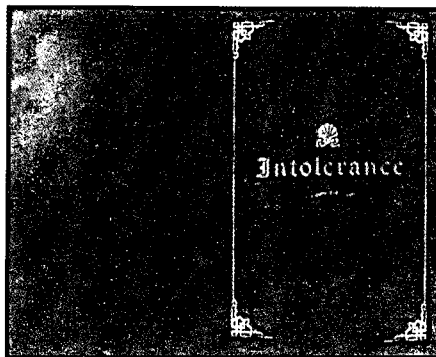
no in maiuscole più piccole di quelle che annunciano il nuovo capitolo.

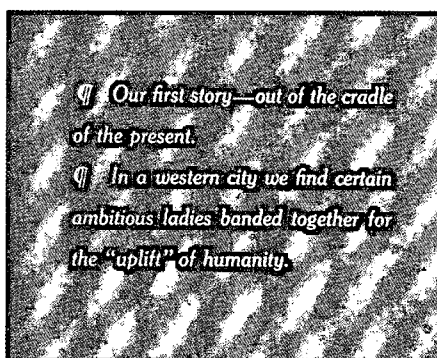
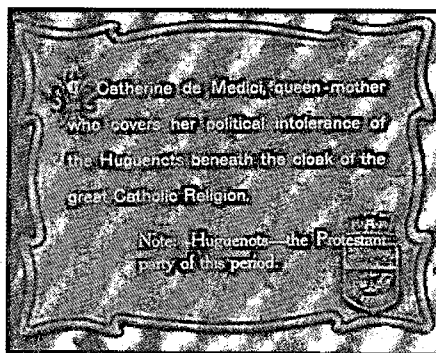
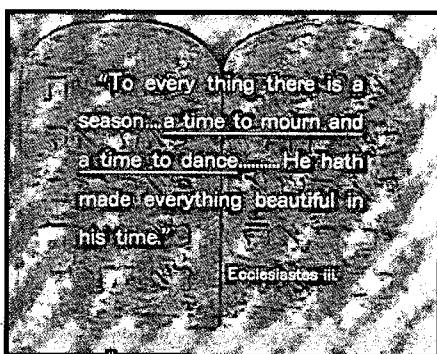
Troviamo questa combinazione di maiuscole grandi e piccole in un numero sempre maggiore di film verso la fine del primo decennio del secolo come in *The Light that Came* (Griffith, 1909), film con dieci didascalie, nel quale si possono trovare associati su uno stesso cartello enunciati brevi e frasi lunghe. Questo film è un esempio illuminante della diversità di disposizione dello scritto sullo schermo, in particolare per la varietà di dimensioni delle maiuscole; mostra inoltre che non c'è nessun sistema prestabilito in materia e utilizza formule diverse. Si noterà di sfuggita la ricchezza di questo film dal punto di vista delle funzioni narrative di cui si fa carico lo scritto: presentazione dei personaggi in 1 e in 4; indicazione temporale in 2, spaziale in 3; designazione di un processo in 5 e in 9; monologo interiore in 7; affermazioni di un personaggio riportate in stile indiretto in 6 e anche un brano di una lettera.

Alla fine degli anni '10 la frequenza delle intestazioni brevi diminuisce[23]. Del resto i testi non si riferiscono più a un tutto mostrato in una sola inquadratura, come succedeva all'inizio; si allontanano dal loro ruolo di titolazione in senso stretto: dar nome a un tutto. I testi brevi continuano, tuttavia, a svolgere dei ruoli di transizione da una linea di azione all'altra, segnalando un'ellissi, ad esempio, anche nei film in cui sono in numero minore rispetto alle altre scritte. Come mostra il caso del film citato, non siamo di fronte a un'evoluzione cronologica rigorosa all'inizio della quale si possono collocare le intestazioni e poi solo le frasi complesse; è possibile invece osservare una compresenza che può del resto articolarsi all'interno della stessa inquadratura, come su una pagina.

Lo scritto si ritaglia uno spazio sempre più grande e sempre più libero nel film con l'aumentare del numero delle inquadrature (nel 1912 il 70% dei film è provvisto di didascalie mentre nel 1907-1909 lo era solo il 25%)[24]. La moltiplicazione delle scritte va di pari passo con l'allungarsi del film nel corso del tempo e permette di raccontare storie più complesse e più lunghe. Può fornire maggiori informazioni sulla situazione dei personaggi, sulle loro motivazioni, sulle loro intenzioni. La scrittura diventa più schiettamente onniscente e narrativa e può affermarsi in quanto tale, come una nuova risorsa; si è lontani dalla semplice etichettatura dei quadri.

Così, nel 1916, un film come *Intolerance* (Griffith) può suddividere un discorso scritto in diverse inquadrature contigue: le prime quattro inquadrature del film sono, ad esempio, didascalie che si susseguono una dopo l'altra. La minuscola permette inoltre di inserire testi più lunghi. Il numero di didascalie di questo film è considerevole (se ne contano 315 nella versione Rohauer-collection: in media un'inquadratura su 5,5 è una didascalia). La loro impaginazione è minuziosa e riprende disposizioni spaziali e tipografiche mutuate direttamente dal mondo del libro con indi-

Titolo e didascalie di *Intolerance* (Griffith, 1916)

cazioni di paragrafo, note a piè di pagina, citazioni di testi. Lo schermo può presentarsi come una pagina. Il riferimento al libro come supporto è, del resto, suggerito chiaramente allo spettatore nell'inquadratura n.7 (didascalia 6) dalla rappresentazione di un libro in primo piano all'inizio del film (cosa abbastanza frequente). Una mano invisibile lo apre e un altro testo si inserisce in sovrimpressione sul testo iniziale come per naturalizzarne la materia. Questo libro riapparirà del resto in occasione della maggior parte dei cambi di episodio, come per ribadire il fondamento scritturale della concatenazione del racconto (dei 49 cambi di episodio, 20 sono introdotti da didascalie in sovrimpressione su quello stesso libro aperto e/o su una sua pagina che viene girata). Adottando un meccanismo di contrapposizione, il film presenta altre didascalie inscritte in sovrimpressione su altri sfondi scritti: 17 su tavolette di pietra incise con scrittura ebraica che assomigliano alle Tavole della Legge così come vengono abitualmente rappresentate dall'iconografia, con la parte supe-

riore della pietra arrotondata (episodi della vita di Cristo); 34 su una superficie di pietra decorata in alto a sinistra con un giglio di Francia e in basso a destra con un blasone (episodi della notte di San Bartolomeo); 104 su una pietra la cui parte superiore è occupata da un fregio di motivi assiri scolpiti (episodi di Babilonia). Il fondamento della scrittura è rafforzato dalle incisioni delle pietre che ne garantiscono simbolicamente la perennità e lo spazio[25]. Il dispiegarsi particolarmente vasto delle possibilità della scrittura è certamente reso possibile dalla sua manifesta affiliazione al testo inciso o stampato, al libro. Il che gli dà una legittimazione di cui il film aveva indubbiamente bisogno come perno intorno al quale poter organizzare la propria originalità.

Scrittura e autonomia del film, legittimazione culturale ed effetto mondo

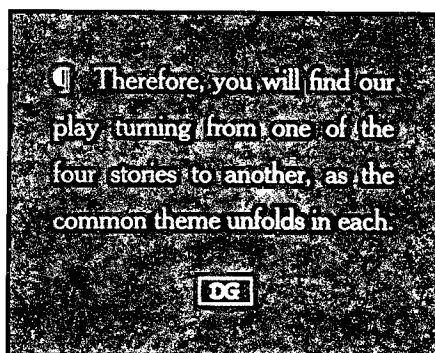
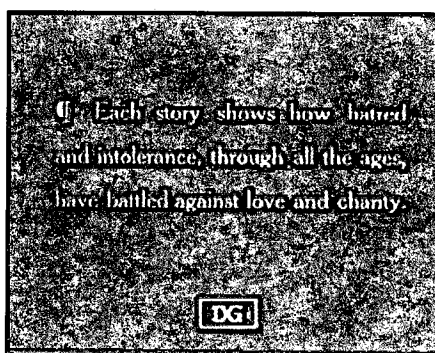
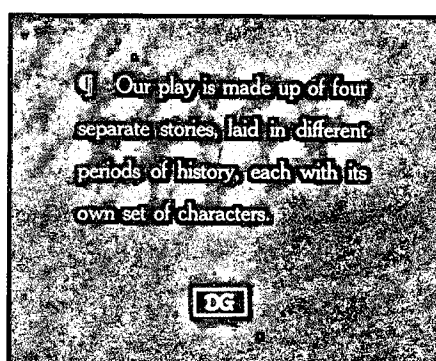
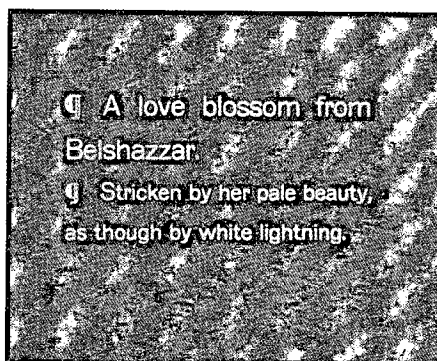
È sorprendente osservare come il sensibile aumento dei testi scritti all'inizio degli anni '10 coincida con nuove disposizioni dello spettacolo che hanno contribuito alla legittimazione del cinema quali, ad esempio, la costruzione di grandi sale cinematografiche e gli accompagnamenti musicali con orchestre sinfoniche. Le didascalie avevano il vantaggio di poter sostituire completamente il *bonimenteur*, che non aveva più un ruolo in tali contesti di proiezione, e anche quello di poter praticare direttamente «la citazione di opere celebri, in un'epoca in cui il cinema si preoccupa di fornire ai suoi film una garanzia culturale»[26]. Il bisogno di legittimazione del cinema davanti a un pubblico borghese voleva anche che si programmassero adattamenti di romanzi, di poemi o di opere teatrali celebri[27]. L'industria cercava di rendere lo spettacolo cinematografico più attraente agli occhi delle classi medie e della borghesia. Sembra che ancor più dell'adattamento o della citazione diretta attraverso la didascalia, la scrittura abbia fornito un involucro, un condizionamento linguistico rassicurante per lo spettatore.

Fissando il senso dell'immagine, gli scritti assolvono una funzione di ancoraggio, nel senso indicato da Roland Barthes[28], che rende lo spettatore più fiducioso. Come dice Jacques Derrida: «Non si è mai smesso di illustrare con immagini grafiche i rapporti tra la ragione e l'esperienza, tra la percezione e la memoria. Ma non si è mai smesso di garantire un certo credito al senso del termine conosciuto e familiare, cioè alla scrittura»[29]. Con l'aumentare dei testi scritti e la formulazione linguistica di discorsi narrativi, si afferma una voce scritturale che sembra sapere tutto su quello che viene raccontato e che ne rende partecipe lo spettatore come il narratore cartaceo dei romanzi, istituendo in tal modo un'identificazione scritta dell'istanza narrativa in seno al film. I testi formulano in maniera sicura la motivazione psicologica dei personaggi, la causalità degli eventi, i riferimenti spazio-temporali, e partecipano all'illusione di una maggiore

Didascalie di *Intolerance* (Griffith, 1916)

continuità: doveva sembrare che la storia si raccontasse da sola e che avesse i suoi personaggi[30].

Il testo darà uno spessore psicologico e sociale sempre maggiore ai personaggi esponendo le loro intenzioni, i loro sentimenti, le loro conoscenze, il loro status sociale e la loro storia, i legami sociali che li uniscono, come se si trattasse di un mondo già esistente. Gli attori usano, del resto, molta meno enfasi gestuale che nei primi anni e più si va avanti meno si utilizza il discorso riportato in stile indiretto: è come se venisse data la parola al personaggio (inserendo in maniera sempre più sistematica le sue parole in mezzo all'inquadratura in cui le pronuncia). L'"effetto mondo", ottenuto attraverso indici di realtà, permette pertanto al film di costruire le sue finzioni autonome nelle quali lo spettatore può entrare più direttamente.

Il cambiamento è effettivamente radicale, come nota Noël Burch: «I primi film della Vitagraph (ad esempio *Richelieu*, *Francesca da Rimini*, oppure la loro versione de *La capanna dello zio Tom* (tutti e tre del 1909) derivano ancora da

un'istanza esterna. Oggi, va talmente da sé che un film debba raccontare la propria storia, che spesso ci è impossibile leggere simili racconti. Ai nostri occhi, ad esempio, *L'Assassinat du Duc de Guise* è un film incompleto senza l'apporto esterno di una certa conoscenza della Storia, mentre, dieci anni dopo, *Intolerance* "basta a se stesso"»[31]. Non si tratta più di illustrare con vedute animate racconti esistenti, si tratta di assicurare una continuità autonoma del discorso, che può servire eventualmente un racconto originale.

Il cinema può rendersi indipendente dal narratore dal vivo o dal sapere collettivo; la concatenazione delle immagini e dei testi assicura la continuità autonoma del discorso. Così il cinema non si accontenterà del testo scritto come paratesto accessorio. Se ne servirà, lo integrerà, si fonderà un po' alla volta con esso, dalla semplice titolazione verso la voce narrativa, e si affermerà in tal modo in quanto nuovo mezzo artistico autonomo.

Scritte e immagine in movimento, verso una dinamica comune

L'idea dell'esteriorità del testo scritto rispetto al mondo rappresentato e della sua eterogeneità rispetto all'immagine in movimento è stata messa quasi sempre in primo piano nell'analisi della didascalia. A questa si rimprovera in particolare di interrompere il flusso delle immagini; eppure il cinema se ne è servito abbondantemente; probabilmente perché non interrompeva poi tanto e in fin dei conti non si fondeva così male con l'immagine in movimento.

Negli anni '10 i testi del muto sono lontani dall'essere una semplice base che le immagini in movimento devono illustrare o legende che indicano l'argomento di queste immagini. I testi e le immagini in movimento garantiscono alternativamente la narrazione facendo avanzare il racconto e creando un continuum narrativo[32]. La lingua è legata al tempo, e così pure l'immagine in movimento; il tempo della lettura del testo si alterna con quello dello scorrere delle immagini, e ciascuno di essi aggiunge agli elementi noti dei nuovi elementi.

La loro capacità comune di far avanzare il racconto si spiega con l'aspetto protensivo (che tende verso un seguito) comune all'immagine in movimento e alla lingua. Roland Barthes definisce così quella che ai suoi occhi è una delle differenze fondamentali tra la fotografia e il cinema:

> L'immagine fotografica è piena, stipata: in essa non c'è posto, non vi si può aggiungere niente. Nel cinema, ove il materiale è fotografico, la foto non ha però questa completezza [...]. Perché? Perché la foto, presa in un flusso, è sospinta, trascinata verso altre visioni; indubbiamente nel cinema vi è sempre un po' di referente fotografico, solo che questo referente si schermisce, non rivendica la sua realtà, non reclama la propria esistenza passata; essa non si aggrappa a me: non è uno spettro. Come il mondo reale, anche il mondo filmico è sorretto dalla presun-

zione "che l'esperienza continuerà costantemente a fluire nello stesso stile costitutivo"; la fotografia, invece, spezza "lo stile costitutivo" (questo è il suo stupore); essa è senza avvenire (questo è il suo lato patetico, il suo lato malinconico); essa non è minimamente protesa, mentre invece il cinema è proteso, e perciò niente affatto malinconico[33].

Da qui la difficoltà di smettere di guardare un film a metà. Anche la lingua è protensiva: le parole richiedono un seguito sintattico. Non si ha forse la tendenza a finire le frasi degli altri? Se dico «il gatto», voi mi direte «il gatto cosa?». Un termine richiede un seguito, l'immagine in movimento pure. Questi aspetti comuni al testo scritto e all'immagine in movimento permetteranno loro di fondersi insieme nel continuum dello svolgersi della pellicola, creando una fluidità degli spazi e una permeabilità sempre più grande tra di essi.

In tal modo le scritte hanno potuto partecipare allo sviluppo della narrazione filmica.

(Traduzione di Massimo Thomas)

---

1. Non esiste un equivalente in italiano del termine *bonimenteur*. Secondo André Gaudreault bisogna distinguere fra tre diverse figure: l'imbonitore (in francese *aboyeur*) che dall'esterno del cinema invita il pubblico ad entrare; la persona che presenta il film in sala, prima della proiezione (*annonceur*); infine colui che commenta, dal vivo, la proiezione (*bonimenteur*) [ndr].

2. In particolare a partire dal convegno *Symposium "Cinéma: 1900-1906"*, tenutosi a Brighton nel 1978 nel quadro del XXXIV Congresso della Federazione Internazionale degli Archivi del Film.

3. Francesco Pitassio e Leonardo Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, Atti del IV Convegno internazionale di studi sul cinema, Università degli Studi di Udine – Forum, Udine, 1998.

4. Convegno internazionale *Intertitre et film. Histoire, théorie, restauration/Intertitle and Film. History, Theory, Restauration*, Cinémathèque française, Paris, 26-27 marzo 1999. La pubblicazione degli atti del convegno è prevista per il primo semestre del 2000.

5. Yves Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, mé-

moire de maîtrise (non pubblicata), Université Laval, Québec, 1987.

6. Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti, *Pourquoi restaurer les intertitres*, in *Intertitre et film. Histoire, théorie, restauration*, cit.

7. «La storia della Passione si rivela dotata del potere di fondare il principio della linearità narrativa al cinema per molto tempo, finché non appare il "sintattico" che permette di assicurare questo principio a tutti i livelli (e non più solo a quello del referente)». Noël Burch, *Passion et poursuite: la linéarisation*, «Communications», 38, Seuil, Paris, 1983, pp. 30-50.

8. François de la Bretèque, *Les Films hagiographiques dans le cinéma des premiers temps*, in Roland Cosandey, André Gaudreault e Tom Gunning (a cura di), *Une Invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Atti del primo Colloque International de Domitor (Québec, giugno 1990), Presses de l'Université Laval/Payot, Sainte-Foy/Lausanne, 1992, pp. 121-130.

9. A. Gaudreault, *Des Cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres...*, in F. Pitassio e L. Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, cit., pp. 53-69.

10. Y. Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, cit., p. 52.

11. A. Gaudreault, *Des Cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres...*, cit.

12. Michel Marie nota che quel nero «funziona come il prolungamento del buio della sala, ossia come "non-immagine", poiché al limite quel nero dovrebbe annullare il perimetro dello schermo [...]. Il supporto dunque si annulla in quanto tale perché è fatto in modo da non essere percepito» (Michel Marie, *Intertitres et autres mentions graphiques dans "Octobre" de S. M. Eisenstein*, thèse de troisième cycle, Université de Paris VIII, Paris, 1976, p. 104).

13. Y. Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, cit., p. 26.

14. Si veda G.L. Farinelli e N. Mazzanti, *Pourquoi restaurer les intertitres*, cit., e Claire Dupré la Tour, *Motivations d'insertion de l'écrit dans la bande image: titre, sous-titre, intertitre, entre film et livre*, in *Intertitre et film. Histoire, théorie, restauration*, cit.; si veda anche Y. Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, cit.

15. Se si consulta il lessico di Jean Giraud (*Le Lexique français du cinéma, des origines à 1930*, CNRS, Paris, 1958) ci si accorge che il termine didascalia non vi è incluso. Si può constatare lo stesso fenomeno negli Stati Uniti. Anthony Slide scrive nel suo dizionario (*The American Film Industry, a Historical Dictionary*, Limelight Editions, New York, 1990, p. 331, originariamente pubblicato da Greenwood Press, Wesport, CT, 1986): «La parola sottotitoli [*subtitles*] può essere usata per riferirsi sia ai titoli che appaiono nella parte inferiore dello schermo sulle pellicole in lingua straniera, sia ai titoli narrativi o descrittivi dei film muti. Oggi questi ultimi sono generalmente denominati didascalie [*intertitles*], ma durante l'epoca del muto venivano sempre chiamati sottotitoli». Michel Marie nota che «ciò che oggi chiamiamo didascalia viene denominato, fino ad un periodo piuttosto recente, sottotitolo, secondo il termine in uso all'epoca del muto. Se questa suddivisione di vocabolario è facilmente spiegabile con il senso moderno del termine sottotitolo (traduzione dei dialoghi nei film distribuiti in versione originale), essa non permette di analizzare la storia del concetto dall'origine del cinema. Nel suo senso primo e originario, il sottotitolo designava il titolo di una parte che veniva dopo il titolo iniziale del film. Il film era allora suddiviso in differenti quadri o sketch sul modello dello spettacolo teatrale e più precisamente della rappresentazione di music-hall. [...] È solo in seguito, con lo sviluppo della durata dei film e l'importanza delle scene dialogate, che i sottotitoli finirono, per estensione e slittamento di senso, col designare ogni testo scritto su cartelli, e dunque principalmente i dialoghi» (*Intertitres et autres mentions graphiques dans "Octobre" de S. M. Eisenstein*, cit.).

16. A. Gaudreault, *Des Cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres...*, cit., e C. Dupré la Tour, *Motivations d'insertion de l'écrit dans la bande image: titre, sous-titre, intertitre, entre film et livre*, cit.

17. La titologia letteraria mostra che la lunghezza dei titoli dei romanzi subisce una netta tendenza ad accorciarsi all'inizio del XIX secolo. Gérard Genette ricorda che in precedenza alcuni titoli potevano essere molto lunghi come ad esempio il titolo completo di *Robinson Crusoé* che nel 1719 era: *La Vita e le Strane Avventure di Robinson Crusoé, di York, marinaio, che visse ventotto anni da solo su un'isola deserta della costa americana, presso la foce del gran fiume Orinoco, dopo essere stato gettato sulla riva da un naufragio nel quale morirono tutti tranne lui. Con il racconto del modo in cui fu infine altrettanto stranamente liberato dai pirati*. La moda di questi titoli-soggetto, dice Genette, sembra essersi spenta all'inizio del XIX secolo anche se si riaccende di tanto in tanto nel XIX e nel XX secolo. G. Genette, *Les Titres*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1987, pp. 54-98.

18. C. Dupré la Tour, *Les 540 premiers titres de la firme Pathé, un aperçu lexical. Pour une étude des titres des films des premiers temps*, in Michel Marie (a cura di), *La Firme Pathé frères (1896-1914)*, Atti del IV Colloque Domitor (Parigi, dicembre 1996), Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, in corso di pubblicazione.
19. Da A. Gaudreault (a cura di), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Presses de l'Université Laval-Presses de la Sorbonne Nouvelle, Sainte-Foy/Paris, 1993, pp. 76-82 e pp. 231-239.
20. Le didascalie provenienti dalla Paperprint Collection della Library of Congress (Washington) sono riprodotte da A. Gaudreault in *Des Cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres...*, cit.
21. Le didascalie provenienti dalla Paperprint Collection della Library of Congress (Washington) sono riprodotte da Y. Bédard in *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, cit., p. 127.
22. Eric de Kuyper, *Le Cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix (1)*, «Cinémathèque», 1, 1992, p. 34.
23. Y. Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, cit.
24. *Id.*, p. 183.
25. Questi sfondi di didascalia hanno anche altre funzioni. Si veda in particolare Miriam Hansen, *Hieroglyphics, Figurations of Writing, Babel and Babylone. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1991, pp. 188-198.
26. Y. Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912*, cit., p. 174.
27. Si veda in particolare Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1991.
28. Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, «Communications», 4, Seuil, Paris, 1964, pp. 44-45.
29. Jacques Derrida, *La Scène de l'écriture*, in *L'Écriture et la différence*, Seuil, Coll. Points, Paris, 1967, p. 296.
30. Nei primi anni la figura umana inizialmente non era individuata nella folla o si presentava ancora in maniera anonima, anche se era caratterizzata nella sua funzione sociale. Noël Burch nota a proposito del film di Porter *The Great Train Robbery* (1903) che «questa lontana impersonalità, mancanza di presenza e di individualizzazione, non poteva non essere sentita come una debolezza [...] così come lo fu da quel "non pubblico" borghese che snobbava i film di Porter come gli altri» (*Porter ou l'ambivalence*, in Raymond Bellour (a cura di), *Le Cinéma américain, analyses de films*, Flammarion, Paris, 1980, p. 43). Si può trovare un primo tentativo di individuazione della figura umana a partire dal 1903-1904, in particolare nei cosiddetti "piani emblematici" che fungono da presentazione dei personaggi, come mostra Livio Belloï (*L'Invention du personnage*, «Iris», 24, autunno 1997, pp. 59-77). Nello stesso periodo la didascalia partecipa all'avvento del personaggio nel cinema dandogli un nome e una situazione sociale.
31. N. Burch, *Un Mode de représentation primitif* in A. Gaudreault (a cura di), *Archives, documents, fiction, film before 1907*, «Iris», 1, vol. 2, primavera 1984, p. 115.
32. C. Dupré la Tour, *Des Systèmes de l'illustration et de la légende à celui des intertitres au cinématographe*, in C. Dupré la Tour, A. Gaudreault e Roberta Pearson (a cura di), *Le Cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of the Century*, Atti del 3° Colloque Domitor, New York, 1994, Éditions Nuits Blanches/Payot, Lausanne/Québec, 1999, pp. 103-117.
33. R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980, p. 90.

Ai margini della finzione
Per un'analisi dei titoli di testa e di coda

Bruno Di Marino

Come la copertina, il frontespizio, il *colophon* e il risvolto di un libro, così anche un film – con le dovute differenze – ha una serie di informazioni scritte che accompagnano la parte visiva. Questi elementi paratestuali[1] che chiamiamo titoli di testa e di coda, e che hanno avuto una loro costante evoluzione con il passare dei decenni, assolvono primariamente a una precisa funzione designativa (in particolare il titolo dell'opera) e informativa (i *credits* in generale), certificando lo statuto di opera filmica e delimitandone i confini (l'inizio e la fine). Ma il *lettering* contenuto nell'*incipit* di un film è un elemento grafico-visivo, un segno, un indice, che in alcuni casi finisce col marcare l'intera opera, orientarla. A differenza di un libro, la cui copertina, come ricorda Genette, possiede anche una funzione «seduttiva», nel film questo ruolo è assolto essenzialmente dal manifesto, dal trailer o da altro materiale promozionale. E comunque i *credits* cinematografici costituiscono quella «zona indecisa», come la definisce Douchet, «tra ciò che è al di fuori del testo e il testo».

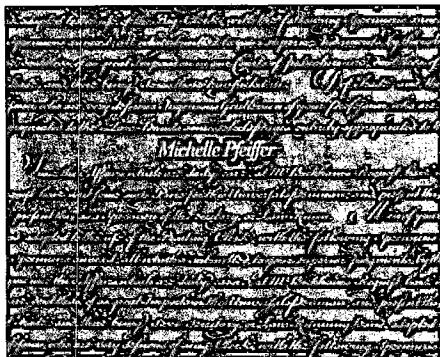
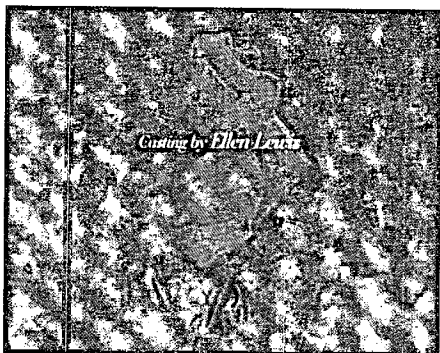
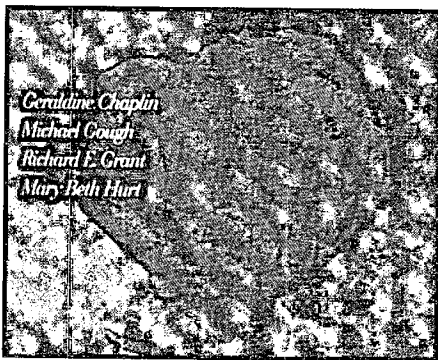
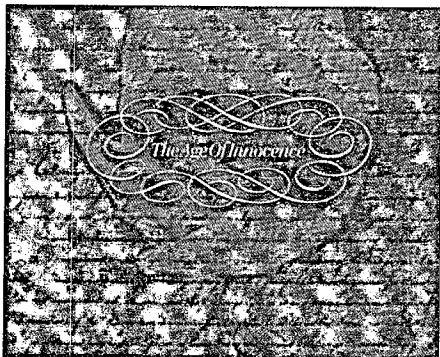
Viceversa, l'assenza dei titoli iniziali rappresenta un rovesciamento delle regole che si avverte in maniera profonda: in *The Naked City* (1950) di Dassin e in *Le Mépris* (1963) di Godard, per esempio, i titoli vengono sostituiti da una semplice *voice over*[2]. È significativo che, nel secondo caso, ciò avvenga in un film di un cineasta particolarmente legato alla parola scritta, utilizzata nel suo cinema solitamente sotto forma di "didascalia critica", di interpunzione concettuale[3].

Nel cinema muto i titoli di testa rivestivano un'altra importante funzione, quella di rendere immediatamente riconoscibili i personaggi del film, identificandoli al contempo con gli interpreti. Legata essenzialmente al ruolo centrale del divo fin dagli anni '10, l'abitudine di elencare il cast artistico collegando il nome al volto si è poi col tempo estinta, rinnovandosi tuttavia, in certe occasioni, nella commedia classica americana: pensiamo a un film come *The Women* (1939) di Cukor, che si apre con la galleria delle interpreti femminili, associate non solo ai rispettivi ruoli ma anche a una serie di animali, che rispecchiano la fisiognomica e il carattere delle protagoniste.

Nel cinema comico odierno, la "passerella" di attori che hanno preso parte al film – la cui derivazione non può non richiamare il teatro di varietà – è stata spostata nella parte finale. La ri-presentazione in coda di protagonisti e caratteristi è solitamente associata con la ri-proposizione di alcuni momenti particolarmente esilaranti del film. L'associazione titolo/volto è rimasta però sostanzialmente immutata rispetto alla tradizione del muto.

Se i titoli di testa per molti decenni hanno avuto un ruolo predominante, mentre l'unico titolo di coda fino agli anni '60 consisteva nella parola «Fine», da questo periodo in poi le cose sono cominciate a cambiare, fino al totale sovvertimento dei codici. Negli ultimi trent'anni – anche per ragioni meramente sindacali che hanno obbligato le produzioni a nominare tutte le maestranze coinvolte nel film – abbiamo assistito così: a) alla scomparsa della dicitura che decretava la conclusione del film; b) allo spostamento in coda di una buona parte delle informazioni riguardanti il cast artistico e tecnico (nel cinema americano viene solitamente riportato il *Cast of Characthers* con tutti i personaggi e gli interpreti, mentre in Italia, nella maggior parte dei casi, gli attori principali, già nominati in testa, non sono ripetuti in coda); c) nei casi di produzioni particolarmente imponenti o dove a essere rilevante è soprattutto l'autore, si verifica lo spostamento in coda della quasi totalità delle informazioni, lasciando nei titoli di testa l'indicazione della produzione, il titolo del film[4] e il nome del regista (è il caso di tutti i film di Kubrick realizzati da un certo periodo in poi).

È chiaro che la gerarchia della titolazione ha una importanza non secondaria, relativa a codici produttivi, ma anche ideologico-stilistici. La trasformazione di questa particolare componente del testo filmico segue di pari passo quella del linguaggio cinematografico, ma è anche indice di una più generale evoluzione del gusto e del costume. Dall'immobilità del titolo di testa classico – su fondo neutro o su cartelli affidati all'estro di grafici e illustratori o riportato sulle pagine di un libro che viene sfogliato – si è passati alla sovrimpressione su immagini in movimento. Se inizialmente il titolo appariva come un corpo separato dal film, nel cinema moderno esso è stato assorbito dall'immagine e inserito solitamente in un tipo di sequenza "introduttiva", perlopiù musicata e senza dialogo, dove cioè non accade nulla di importante, proprio per non frastornare troppo lo spettatore con un eccesso di informazioni. A differenza di una fotografia o di un quadro, accompagnati da una didascalia, e perfino di un libro, il film è l'unica forma di espressione artistica in cui il titolo può sovrapporsi al testo, essere letto *con* e *in* esso; caratteristica legata al fattore temporale e che consente alle informazioni scritte di interrompere, interferire o convivere con il testo, senza pregiudicarne la fruizione o alterarne il senso.

La parola scritta diventa, in alcuni casi, parte integrante della scena, poiché vi sono sequenze iniziali appositamente concepite per inglobare il

Alcune immagini dai titoli di testa di *The Age of Innocence* (Martin Scorsese, 1993)

lettering nella *texture* filmica, in rapporto agli altri elementi che compongono la struttura dell'inquadratura: nell'horror metropolitano *Candyman* (Bernard Rose, 1992) i titoli di testa vengono fatti scorrere in un dedalo di strade viste dall'alto.

L'integrazione del titolo si spinge a volte fino al livello del profilmico: è il caso di quei titoli che fanno già parte originariamente della scena e non sono sovrapposti in fase di edizione. Il segno viene così totalmente assorbito dai codici della rappresentazione, reso paradossalmente "naturalistico" alla stregua di un graffito quotidiano: si pensi ai titoli scritti direttamente sul muro di una strada o sulla parete di una stanza. Tuttavia nelle situazioni in cui l'esibizione è talmente esplicita da interrompere il meccanismo della finzione ci troviamo di fronte a veri e propri *metatitoli*: per esempio quando ritroviamo la scritta «Fine» stampata su una porta che si chiude o su quattro diversi bicchieri che gli interpreti si scambiano davanti alla macchina da presa o, ancora, su

un'insegna al neon tenuta in mano dalla protagonista che bacia il suo partner (*Il vedovo allegro*, Mario Mattoli, 1949).

Naturalmente non c'è bisogno che il titolo sia un elemento che fa parte dell'ambiente per acquistare un valore metacinematografico. La rottura dell'illusione scenica prodotta da questo segno è propria del cinema comico: basti pensare all'*incipit* di *Monkey Business* (*Il magnifico scherzo*, 1952) di Hawks, con Cary Grant nei panni del miope e imbranato scienziato che esce un paio di volte dalla porta di casa prima che i titoli siano apparsi su di essa[5], interrotto dalla voce fuori campo del regista stesso che gli dice «non ancora Cary». Nel caso del cartone animato, poi, il procedimento è ancora più "naturale": pensiamo a *Happy Go-Nutty* (1944) di Tex Avery, dove Screwy e Meathead corrono così veloci da oltrepassare il cartello «The End», rimanendo sotto di esso ancora un po' a disquisire.

Il cinema moderno, come abbiamo notato, ha comunque scelto di non separare il testo dal paratesto, ovvero la componente scritta – che appartiene a un diverso livello semiologico-percettivo – dall'elemento di riproduzione fotografica del reale; o almeno di limitare la differenza tra i due piani del visivo. L'unico modo per risolvere radicalmente il problema è stato quello di rendere i titoli un corpo a sé stante, e questo proprio attraverso il disegno animato o quelle sequenze realizzate con tecniche grafiche e di animazione, in cui l'immagine e la scrittura sono fatte della stessa "materia", rispondono cioè a un medesimo codice.

Nel corso degli anni '50 i titoli hanno acquistato maggior valore e autonomia, grazie alla creazione di veri e propri film di pochi minuti posti in apertura. Il più famoso creatore di titoli con effetti ottico-grafici rimane ancora oggi Saul Bass, ideatore dei *credits* per i film di Preminger, a partire da *Carmen Jones* (1954), oltre naturalmente alla celeberrima sequenza di *Vertigo* (1958) di Hitchcock, basata sul motivo dell'occhio, fino ai titoli per i recenti film di Scorsese *Cape Fear* o *The Age of Innocence*, realizzati insieme alla moglie Elaine[6]. In Italia per tutti gli anni '60, soprattutto nella commedia, dilagano i titoli di testa con elementi grafici o di animazione, dove i disegni molto spesso richiamano il ruolo tecnico (sedia di tela = regia; macchina fotografica o cinepresa = direttore della fotografia, e così via), tradizione ancora oggi molto diffusa. In questo campo raggiunge risultati di altissimo livello la coppia Gianini e Luzzati per *L'armata Brancaleone* (1966) e *Brancaleone alle crociate* (1970) di Monicelli. In questi titoli per esempio vengono riassunti e stilizzati, come nelle illustrazioni dei cantastorie o in quelle del teatro dei pupi e delle marionette, alcuni episodi salienti del film[7].

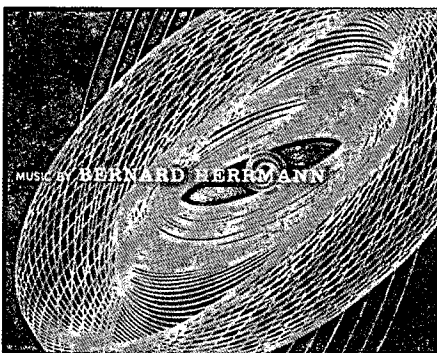
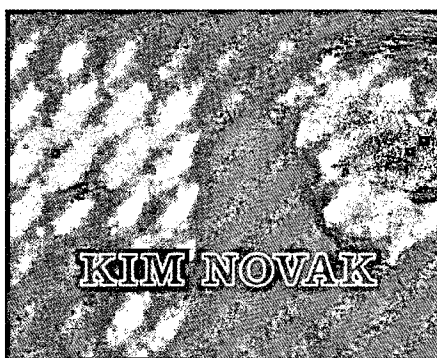
Una particolarità piuttosto unica nella storia del cinema sono i titoli di testa del ciclo di film della Pantera rosa. Disegnate e animate, queste sequenze di *credits* assolvono la funzione di giustificare lo stesso titolo del

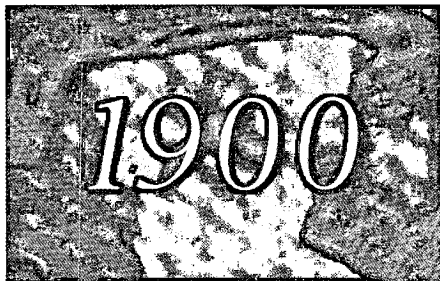
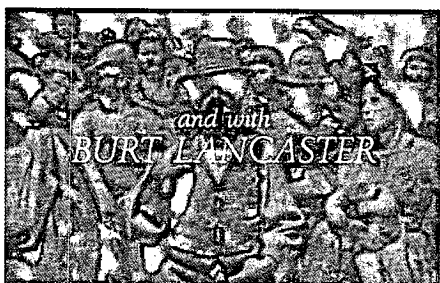
film, di materializzare sullo schermo un personaggio in realtà inesistente e pretestuoso. L'identificazione tra il diamante (la "pantera rosa" appunto) – che compare soltanto nel primo episodio del ciclo – e il personaggio, che diventerà poi protagonista di una serie di cartoni animati a sé, prosegue per tutta la serie e diventa "centrale" grazie ai titoli di pochi minuti (che iniziano solitamente dopo un antefatto), costante di ciascun episodio della serie. Questa sequenza "marca" l'intero testo filmico, trasformando agli occhi dello spettatore la figura "dal vero" dell'ispettore interpretato da Sellers nella sagoma di un cartone animato.

Un altro ciclo di film dove i titoli di testa hanno acquistato un valore autonomo è quello di James Bond. In anni più recenti l'uso sofisticato della grafica si è combinato a tecniche di computer animation; in pratica si tratta di un vero e proprio clip musicale, dal momento che la funzione della sequenza è quella di visualizzare la canzone-Leitmotiv del film e, al tempo stesso, di elencare i *credits* tecnico-artistici.

Perché mai – c'è da chiedersi – è stata gradualmente eliminata nel corso degli anni '60 la dicitura «Fine» (diffondendo per esempio, tra gli anni '70 e '80, l'usanza di far scorrere i titoli di coda su un fermo-immagine)? Forse perché questa magica parola, tracciando il "limite" dell'opera, rappresentava una limitazione alla creatività dell'autore; minacciava la sua libertà di non concludere una storia, sottolineando che un film idealmente può continuare all'infinito. Oppure per lasciare che il luogo della finzione debordasse dai limiti dello schermo e invadesse il reale. Una volta Jacques Rivette in un'intervista ha detto: «La finzione per me è invece un continuo mistero che si coglie nella vita. Perciò dopo *Paris nous appartient* non scrivo più la parola *fine* sugli ultimi fotogrammi dei miei film, perché la finzione continua ovunque, ed un film non può che mostrare una parte soltanto dei misteri della vita»[8].

Abolita la fine, il cinema moderno ha ritardato l'inizio. Se per lungo tempo i titoli, proprio per il loro rispondere a determinati codici di attesa del pubblico, dovevano essere obbligatoriamente posizionati in apertura, a partire dagli anni '60 si è gradualmente congelata la loro comparsa, facendola seguire da un prologo o, in molti casi, da un antefatto riguardante il passato, dunque temporalmente e narrativamente separato dal resto del film. In un autore dal ritmo narrativo estremamente dilatato come Sergio Leone, i titoli di testa acquistano una dimensione ritualizzata, diventano il segno dei "tempi"; il famoso *incipit* di *C'era una volta il West* (1968), con i tre killer che attendono alla stazione l'arrivo di Bronson, dura quasi una decina di minuti e permette ai *credits* di apparire con tranquillità e discrezione, riempiendo le diverse porzioni di spazio dell'immagine in cinemascope, scandendo il ritmo del film, insieme al montaggio e all'accurata componente sonora.

Alcune immagini dai titoli di testa di *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)

Lo spostamento dei titoli, di fatto, ritarda l'inizio della narrazione e lo stesso coinvolgimento dello spettatore. Il titolo è rassicurante dal punto di vista psicologico e percettivo, proprio perché certifica il fatto che stiamo assistendo a una rappresentazione, distinta dal flusso di immagini che appartiene alla nostra esistenza. Ma ormai anche la comparsa dei titoli di coda non garantisce che il testo sia effettivamente concluso; da alcuni anni è valsa l'usanza di aggiungere una sequenza finale subito dopo i *credits*, oppure di far proseguire sotto di essi delle immagini, non più di scarso rilievo (come la classica figura dell'*explicit* con l'uomo che si allontana di spalle nel paesaggio ripreso in campo totale), ma che aggiungono ulteriori elementi di significazione alla storia, come nel recente *Snake Eyes* (*Omicidio in diretta*, 1998) di De Palma[9].

Lo stile grafico del titolo può essere collegato al contenuto dell'opera (nel caso del cinema di genere) o all'estetica del regista (se si tratta di un film d'autore). Il cinema western, l'horror o il film in costume sono gli

Alcune immagini dai titoli di testa della versione inglese di *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976)

esempi più lampanti di questa relazione: i caratteri di stampa riflettono il gusto di un'epoca o fanno riferimento a una tradizione letteraria e figurativa, anche se ridotta a icona, a elemento facilmente riconoscibile dallo spettatore. In questo senso il segno è già immagine e ci introduce all'atmosfera generale del film. I titoli de *Il conformista* (1970) di Bertolucci ricalcano inevitabilmente la grafica fascista, così come tutti i film di Brass ambientati negli anni '40. Nel caso del cinema horror le lettere hanno un carattere ormai estremamente tipizzato tanto da apparire immediatamente individuabile: le lettere insanguinate o dai contorni gelatinosi[10].

Nel cinema di consumo – si pensi alla serie di *Star Wars* – il titolo diventa in molti casi un vero e proprio logo, concepito all'interno di una più generale e complessa strategia di comunicazione e di mercato, icona che sconfina dal film e dal relativo materiale pubblicitario fino al *merchandising*. Il primo esempio di titolo-logo di questo tipo è probabilmente *M* (1931) di Fritz Lang; questa lettera-titolo, che fa riferimento alla sequenza dove il marchio viene impresso sulla schiena dell'assassino, ebbe all'epoca, nell'immaginario collettivo, una forza di impatto senza precedenti.

Lo stile e il tono del film, tuttavia, non sono sempre dati dal carattere con cui è composto il titolo, ma anche da un'immagine a esso colle-

gata. È il caso di una fotografia o di un quadro, cioè di un elemento che, pur essendo extrafilmico, è vicino tanto al codice della scrittura (ovvero grafico) che a quello dell'immagine. I *credits* di *Bonnie and Clyde* (*Gangster Story*, 1968) di Penn scorrono in caratteri bianchi su fondo nero, intervallati da una serie di fotografie degli anni '20-'30, epoca in cui si svolge la vicenda, il tutto scandito dal click della macchina fotografica. Bertolucci per i *credits* di *Novecento* (1976) sceglie *Il quarto stato* di Pellizza da Volpedo, rappresentazione realistica della classe proletaria e contadina sul finire del secolo scorso (la macchina da presa, tra l'altro, parte da un dettaglio per poi mostrarci il dipinto in totale, riferimento forse alla crescita di una consapevolezza politica collettiva). Lo stesso Bertolucci in *Ultimo tango a Parigi* (1972) aveva accostato ai titoli di testa due dipinti di un maestro della pittura contemporanea: Francis Bacon. In questo caso il rapporto tra immagine e contenuto dell'opera non è così letterale come nel caso di *Novecento* (dove il quadro può essere letto anche come il punto di partenza per l'ambientazione e la scenografia del film), bensì ideale e allegorico: la disperata sessualità che anima i due protagonisti è qualcosa di lacerante, ed è destinata alla consunzione come i corpi ritratti dal pittore inglese. Nei titoli di *Le fantôme de la liberté* (1974) Buñuel utilizza invece *Los Fusilamientos* di Goya in funzione di allegoria sovrastorica, trasformandolo da sfondo per i *credits* a prima immagine del film, incorporata diegeticamente grazie agli spari che sentiamo in sottofondo e che in qualche modo "animano" il quadro; gli stessi spari ritornano nel finale, creando così un'attrazione tra l'*incipit* e l'*explicit* del testo.

Il rimando all'iconografia pittorica non è sempre esplicitato attraverso una precisa opera figurativa. In *Blow-up* (1966) di Antonioni, per esempio, i titoli vengono creati in linea con l'arte optical e pop del periodo, ovvero sono "incrostati" mediante mascherini con altre immagini e spiccano sul fondo verde del prato che ricompare – come nel caso precedente – nella scena finale del film.

Anche la scelta di non adoperare particolari accorgimenti grafici può essere indicativa dell'atteggiamento e dell'estetica di un autore. Non è certo un caso che buona parte dei titoli di testa dei film di Pasolini – a parte quelli cantati di *Uccellacci e uccellini* o quelli di *Teorema* e *Medea* – siano composti da scritte nere su fondo bianco e non vengano preceduti da alcun prologo. Il cineasta non dimentica di essere uno scrittore e un poeta, adottando, per l'edizione della sua opera filmica, gli stessi accorgimenti dell'opera stampata. I suoi film sono come libri pubblicati da uno stesso editore, nella medesima collana, e richiedono perciò una grafica uniforme che li caratterizzi. La stessa sobrietà la ritroviamo anche nel cinema di Moretti, che sceglie per i suoi film titoli su fondi neutri, in linea con la "pulizia" del suo sguardo, con la grammatica minimale del linguaggio ci-

nematografico. Anche Woody Allen, da *Manhattan* (1979) in poi, utilizza lo stesso tipo di *credits*, bianchi su fondo nero o viceversa, per affermare il suo ritorno a un cinema sostanzialmente classico.

Scrive Genette a proposito del paratesto letterario, ma il discorso può essere trasferito a quello filmico:

> Qualunque sia la sua intenzione estetica, lo scopo principale del paratesto non è quello di "abbellire" il testo, ma proprio di assicurargli una sorte conforme al disegno dell'autore. A tal fine, esso costituisce tra l'identità ideale, e relativamente immutabile, del testo e la realtà empirica (socio-storica) del suo pubblico, se mi sono concesse queste immagini approssimative, una specie di chiusa che permette a questi due mondi di restare allo stesso livello, o, se preferiamo, un compartimento stagno che aiuti il lettore a passare senza difficoltà respiratoria da un mondo a un altro[11].

In quanto espressione sia dell'ideologia immutabile di cui è portatrice l'industria cinematografica, sia della poetica del singolo cineasta (quando libero da condizionamenti di ordine produttivo), la titolazione, nel suo continuo variare di opera in opera, e proprio per la sua duplice natura di segno inerente tanto alla scrittura quanto all'immagine, è probabilmente l'unico elemento del film realmente "visibile" e, con le dovute eccezioni, non ambiguo. La sua esibizione è totale, il suo scopo – almeno all'interno del cinema ufficiale – è quello di mettere ordine nel caos delle immagini, pur adeguando il momento della sua comparsa (e scomparsa) alla struttura del film, pur assecondando nel cinema moderno o post-moderno la cosiddetta "perdita di centro", la frantumazione narrativa, l'estinzione del personaggio classico, ecc.

Ma è anche vero che un semplice "raddoppiamento" della titolazione, come nel caso del cinegiornale *News on the March* che compare dopo i *credits* di *Citizen Kane* (1940) di Welles, rappresenta un formidabile esempio di *mise en abyme* che spiazza lo spettatore: i "veri" titoli del film contrastati da quelli "falsi" inerenti alla narrazione. In questo cortocircuito intertestuale si rivela l'ingannevolezza del titolo, segmento in-scritto che appartiene al fuori campo del film, ma finisce con l'essere inevitabilmente attratto e risucchiato dalla vertigine della finzione[12].

1. Desumo questo termine dal lavoro condotto da Gérard Genette sugli elementi esterni al testo letterario in *Seuils*, Édition du Seuil, Paris, 1987 (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989), cui farò riferimento in altri punti di questo saggio.
2. Nell'ambito del cinema sperimentale l'eventuale assenza del titolo è assolutamente normale e sottolinea molto chiaramente l'atteggiamento che gli autori nutrono verso le regole del cinema ufficiale. In alcuni casi i titoli mancano sia all'inizio che alla fine; in altri viene riportato in coda soltanto il nome dell'autore e l'anno di realizzazione, come la firma e la datazione su un quadro. Stan Brakhage, per esempio, in ogni suo film incide o dipinge a mano su pellicola la famosa sigla «by Brakhage».
3. Nell'edizione italiana del film il produttore Carlo Ponti ha inserito, contro la volontà dell'autore, normali titoli di testa, ritenendo troppo sovversiva la scelta di Godard. Sarebbe troppo lungo in questo contesto ragionare sulle trasformazioni che i titoli di testa e di coda subiscono nelle diverse edizioni nazionali. Da sottolineare *en passant* come in Italia il ruolo dominante dei doppiatori abbia addirittura portato a un rovesciamento gerarchico, per cui negli ultimi anni le maestranze di questo settore sono state promosse dai titoli di coda a quelli di testa e, in alcuni casi, precedono perfino i nomi del direttore della fotografia o dello scenografo.
4. A volte il titolo del film viene ripetuto anche in coda, come una sorta di "rafforzativo": per esempio in *Die Amerikanische Freund* (*L'amico americano*, 1977) di Wenders.
5. Un altro procedimento piuttosto classico è quello di far scorrere i titoli sull'inquadratura fissa o sul fermo-immagine della prima scena del film, in modo tale che, terminati i *credits*, la storia può avere inizio.
6. Sempre nel campo dell'animazione ricordiamo gli straordinari titoli realizzati da Alexeieff per *Le Procès* (1962) di Welles, con la famosa tecnica da lui inventata dello schermo di spilli.
7. Da molti anni questa tradizione si è interrotta; una delle poche eccezioni sono i titoli realizzati da Chiara Rapaccini per *Panni sporchi* (1998) di Monicelli.
8. In «Filmcritica», 332, febbraio-marzo 1983. In un convegno sul tempo nel cinema, svoltosi a Taormina nel 1994, Jean Douchet ha affermato a proposito delle implicazioni tra durata e finale del film: «Il problema della durata nel cinema è vasto e lungo. Per riassumerne la storia: in generale fino agli anni '60, l'inquadratura più importante di un film era la parola "fine". L'intero film e tutte le sue inquadrature tendevano verso la parola "fine". Il film era completo e tutti i problemi risolti nel momento in cui compariva quella parola. Il film doveva condensare tutto in un tempo di proiezione molto breve. Durava mediamente un'ora e mezza. A partire dagli anni '60 la parola fine scompare: non c'è più alcun motivo per fermare il film e soprattutto non c'è più alcuna ragione per considerare il tempo nello stesso modo» («Filmcritica», 450, novembre-dicembre 1994, p. 523).
9. Il videoartista belga Suermondt ha realizzato *S.O.L.* (1997) semplicemente dettagliando con una videocamera sui titoli di coda di *The Silence of the Lambs* (*Il silenzio degli innocenti*) di Demme ripreso dalla televisione. In questo modo ha "rivelato" una serie di dettagli, microstorie, movimenti di comparse, che passano solitamente inosservati mentre scorrono i *credits*: una sorta di "fuori campo in campo".
10. Oltre ai generi veri e propri anche i "filoni" hanno contribuito alla codificazione di alcune norme riguardanti la titolazione. Una caratteristica dei film "turistici" anni '50 ambientati a Roma è, per esempio, quella di far scorrere i titoli di testa sulle vedute della città, fisse o in movimento. I luoghi classici di Roma vengono così riproposti in formato "cartolina" sui titoli di *Roman Holiday* (1952) di Wyler o di *Racconti romani* (1954) di Franciolini. In quest'ultimo caso sono ripresi dall'alto di un elicottero.
11. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, cit., pp. 401-402.
12. Una prova dell'ambiguità del titolo di testa è rappresentata dalla moda invalsa negli anni '60-'70 nel cinema di genere, soprattutto nel "western all'italiana", che spingeva i registi o gli attori a firmarsi con uno pseudonimo, per "americanizzarsi" di più: ingenua illusione di mimetizzarsi nel grande spettacolo del cinema, di diventare essi stessi dei personaggi del film, seppure extradiegetici.

Le parole di Dreyer

Andrea Martini

La parola inserita nello spazio visivo del quadro ha funzioni che variano a seconda dei contesti, delle culture, dei tempi. Ma è solo nel '900 che queste funzioni si sono moltiplicate grazie alle infinite possibilità aperte dai collages, specie cubisti, dalle titolazioni interne (Picabia, Duchamp, Magritte...), dal successivo sviluppo autonomo del segno grafico promosso da movimenti come il lettrismo, Language and Art o la stessa Pop Art. Così, all'esempio preclaro nella pittura rivoluzionaria offerto dalla lettera che penzola dalla mano del Marat ucciso nella vasca da bagno, minacciosa nel suo biancore appena rotto da piccole tracce nere d'inchiostro (nessuno può leggere ad occhio nudo quello che c'è scritto[1]), fanno fronte miriadi di strategici abbinamenti novecenteschi in cui si sperimenta la capacità dell'immagine di ospitare grafismi spesso ostili, divergenti, parodici: al limite estremo, la capacità di cancellarsi per lasciare il posto alla parola. Il cinema procede per vie diverse e un parallelo diretto con la pittura non è possibile anche se sono molti i punti in comune. Soprattutto in occasioni riconducibili alle avanguardie, il testo scritto pecca di protagonismo sovrastando o contrastando l'immagine cinematografica, parlante o silente che sia. E gli esempi non mancano, dall'espressionismo tedesco a Dziga Vertov, da Duchamp a Godard.

Completamente diverso è il caso di segni grafici funzionali al racconto. Nel muto le didascalie occupano uno spazio di rilievo e il loro valore è duplice. In assenza della parola mimano silenziose il dialogo ma possono anche anticipare e spiegare le inquadrature venendo in aiuto alla funzione diegetica in vari modi e spesso secondo strategie sottili[2]. Accanto alle didascalie, elementi bifidi perché esterni e, al tempo stesso, interni al testo cinematografico, il muto usa (e talvolta abusa di) lettere, ritagli di giornale, iscrizioni, mappe ecc. Sono immagini di scritture integrate al tessuto del film e destinate a rendere partecipi gli spettatori dell'avanzare dell'azione. Informano senza interrompere il flusso cinematografico in senso stretto. Anche se si tratta spesso di inquadrature soggettive, hanno una funzione sostanzialmente oggettiva. Per rendersi conto della loro importanza basterebbe pensare alle serie di Feuillade e, in genere, al cinema popolare de-

gli anni '10, letteralmente farcito di simili espedienti che avevano l'innegabile vantaggio di ridurre in molte occasioni il numero delle vere e proprie didascalie e, indirettamente, la pesantezza della visione.

Col passaggio dal muto al sonoro questa pratica si è consumata progressivamente senza mai esaurirsi davvero laddove coincideva con una autentica estetica. Carl Th. Dreyer, la cui produzione cinematografica è divisa equamente fra parlato e non-parlato, è l'autore che meglio riassume e testimonia la vitalità del rapporto immagine-parola (*vista* nel muto e *udita* e *vista* nel parlato). L'attenzione per la parola, iscritta nell'immagine non solo come supporto o strumento della narrazione ma anche come valore a sé stante, capace di affermare un pensiero, o addirittura come valore plastico autonomo capace di coniugarsi con altre forme plastiche, non è infrequente in autori che operano prima del 1930. Ma è raro che si prolunghi dopo quella data. O almeno è raro che si prolunghi senza che al contempo venga manifestata l'eccentricità della situazione.

Dreyer costituisce un'eccezione. I nuovi parametri narrativi in vigore a partire dalla "seconda nascita" del cinema, invece che rifiutare la lettera e la lettura, assorbono, nella sua opera, l'una e l'altra rivelandone il ruolo essenziale. L'autore di *Ordet* (in danese *ord* è, letteralmente, parola, non solo, come si è scritto, in senso biblico di *verbum* ma in senso più lato) e di *Blade af Satans Bog* (Pagine strappate dal libro di Satana, 1919) ha sempre mostrato di essere attratto dal testo scritto (nella duplice veste di libro e di lettere, ritagli o stampe) in quanto elemento complementare all'immagine[3]. Questa constatazione non ha alcun rapporto con l'origine prevalentemente letteraria dei suoi film. Il vero momento creativo di Dreyer si colloca infatti nella elaborazione dei dati forniti da forme letterarie preesistenti a cui il regista attribuisce una nuova architettura. Sono poche le opere cinematografiche ispirate alla letteratura altrettanto scevre di qualsiasi forma di letterarietà quanto quelle di Dreyer (Kubrick è, in questo senso, uno dei pochi epigoni all'altezza).

Il libro è semmai assunto da Dreyer nel suo valore metafisico. È *auctoritas*: iscrivere l'opera cinematografica sotto il suo segno significa conferire legittimità al racconto[4] (in maniera non dissimile a ciò che accadeva agli albori del romanzo moderno, quando gli scrittori si sentivano in dovere di dichiarare una fonte reale preesistente: un diario, un manoscritto, delle lettere). Il primo e macroscopico caso è dato proprio dal suo film d'esordio *Praesidenten* (Il presidente, 1918). La pellicola si apre con la copertina, il frontespizio e la prima pagina del romanzo di Karl Emil Franzos (in cui intercalati appaiono i principali titoli di testa con curiosi e significativi esiti[5]) e si chiude con l'ultima. Il film è quindi compreso nel volume, esattamente come accadrà, molti anni dopo, per *Vredens Dag* (*Dies irae*, 1943). Il meccanismo è solo parzialmente diverso in *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) nel cui *incipit* si vedono delle mani sfogliare un prezioso

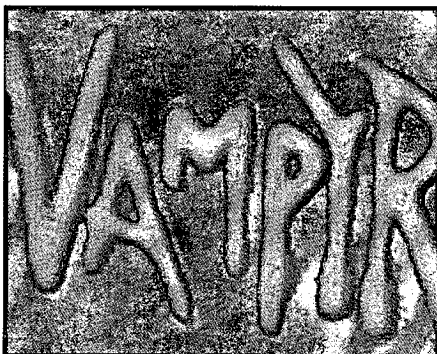
manoscritto. In questo caso Dreyer non sceglie di mostrare la monografia su Giovanna di Joseph Delteil (fonte ufficiale anche in quanto Delteil è cosceneggiatore del film), ma preferisce porre davanti all'obiettivo alcune pagine della trascrizione degli atti del processo conservati alla Chambre des Députés[6]. L'autorità inerente al testo originale quattrocentesco si riversa automaticamente sui "dialoghi": questo è d'altronde il desiderio di Dreyer. Del resto in *Vampyr* il "libro", di cui molte pagine vengono inquadrate e lette dallo spettatore, è una guida narrativa imprescindibile.

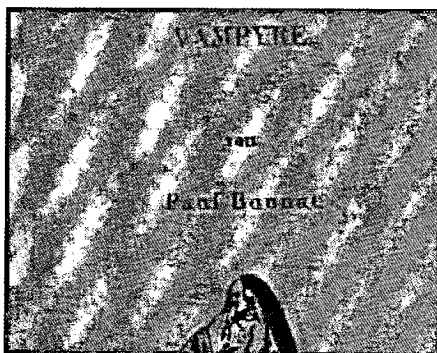
Ma, se da un lato Dreyer attribuisce alla pagina scritta del libro o del manoscritto un valore simbolico particolarmente forte, dall'altro, come abbiamo visto, cosparge il tessuto dei suoi di film di scritture. In *Praesidenten* per esempio l'uso delle lettere che i protagonisti si scambiano è così copioso da costituire una seconda trama narrativa che si affianca a quella delle immagini[7]. Tuttavia, a differenza della cura testimoniata in seguito per l'esecuzione delle grafie (diversificate a seconda degli autori), in questo primo film le lettere autografe di personaggi differenti sembrano appartenere alla stessa mano.

Perché il segno grafico travalichi il puro significato di comunicazione bisogna attendere ancora. Comunque già in *Blade af Satans Bog* spicca un elemento grafico e iconografico non finalizzato. Dreyer sembra aprirsi a una valutazione meramente estetica del carattere in senso alfabetico e dello stesso disegno. Nel terzo episodio del film alle innumerevoli documentazioni esibite (biglietti, messaggi, documenti, delazioni) si aggiunge infatti un esempio di commistione tra testo scritto e fregio (che anticipa quello più celebre di *Gertrud*) di nessun interesse pratico. Nella prigione in cui è rinchiusa Maria Antonietta un giacobino sta tatuando il braccio di un confratello. L'inquadratura ha un'unica funzione: mostrare la sintesi grafica della Rivoluzione. Un cannone su grandi ruote, sovrastato da un grande gallo precede l'insegna «Liberté Egalité Fraternité».

Carl Th. Dreyer termina le riprese di *Vampyr*, pellicola che potremmo definire semisonora[8], alla fine dell'estate del 1930. Si può ipotizzare che la lunga familiarità con il supporto della scrittura obbligatorio nel muto sia responsabile del largo uso che ancora ne viene fatto in *Vampyr*, dove premesse tracciate a penna che facilitano in apertura il compito allo spettatore, o pagine di libro, o messaggi ritrovati, o nomi scolpiti su lapidi di pietra attestano una continuità col passato. Ma fin dalla prima iscrizione il regista sembra voler marcare un cambiamento. Il titolo, vergato con tratto discontinuo e allucinato, bianco su nero, si compone di segni dotati di un movimento appena percepibile, come vene al cui interno pulsi del sangue.

Nel secondo fotogramma il sottotitolo (nel senso di secondo titolo) *Der Traum des Allan Grey*[9] – almeno nella versione tedesca – si staglia su di un'esplosione di minuscole scritte che fuggono obliquamente dal centro

Il titolo e alcune immagini di *Vampyr*

verso i bordi dell'inquadratura mimando le ricerche visive sulla libertà e il dinamismo della parola. L'insieme si impone per il suo modernismo che annuncia il tenore del film. Non rivela tanto, o non solo, quella che è stata definita la «ossessiva obliquità» della pellicola[10], quanto la sua inaspettata appartenenza ad un mondo proiettato nel contesto post-cubista, intriso di "figure" freudiane e tormentato da un macchinismo prorompente di segno negativo[11]. Da un film sui vampiri ci si sarebbe aspettati atmosfere da romanzo gotico e fondali fuori dal tempo. *Vampyr* gioca invece su un'attualità che tradisce il peso esercitato dal soggiorno parigino. Le parole che usa Dreyer nel manoscritto autobiografico svelano la vicinanza con l'epoca dei "sogni in stato di veglia", dell'automatismo psichico, dei luoghi mentali surrealisti: «Con *Vampyr* volevo creare sullo schermo un sogno ad occhi aperti e mostrare che lo spaventoso non si trova nelle cose attorno a noi ma nel nostro inconscio»[12].

La scritta iniziale, quasi quadro indipendente, avverte della conquistata autonomia delle scrit-

Due immagini dell'inizio e una della fine di *Vredens Dag*

te a venire e predispone ad una lettura tutta particolare dei segni grafici disseminati nella storia di Allan Grey. Così il memento «polvere sei e polvere tornerai», incontrato (sotto forma di lapide sepolcrale) nell'escursione misteriosa all'edificio industriale in rovina, non è affatto un sinistro richiamo alla fugacità delle cose terrene; è, invece, un dettaglio di sogno, messaggio che il protagonista dovrà interpretare mettendo insieme i complicati pezzi del puzzle che ha fra le mani. Quanto al libro, vero e proprio motore dell'azione poiché nelle sue pagine (scritte in tedesco da Paul Bonnat e generosamente mostrate dal film ma solo parzialmente tradotte con didascalie nelle varie versioni[13]) si nasconde la verità tanto paventata dal castellano, esso deve essere invece letto direttamente e semplicemente. La verità che cela sarà rivelata alle due persone che lo prenderanno in mano risolvendo così il caso[14] e dando un senso a quel nome perduto, Marguerite Chopin, iscritto in una lastra spezzata[15] e in attesa appunto che il corpo a cui era attribuito «diventasse per sempre polvere». Gli anelli della catena scrittoria si ricongiungono formando un disegno a parte che è, in ultima analisi, esplicativo e determinante. Si direbbe che, opacizzato dalle ombre del sogno e reso ambiguo da eventi misteriosi e apparizioni irrelate, il film si apra ad un senso solo tramite la decifrazione della parola scritta.

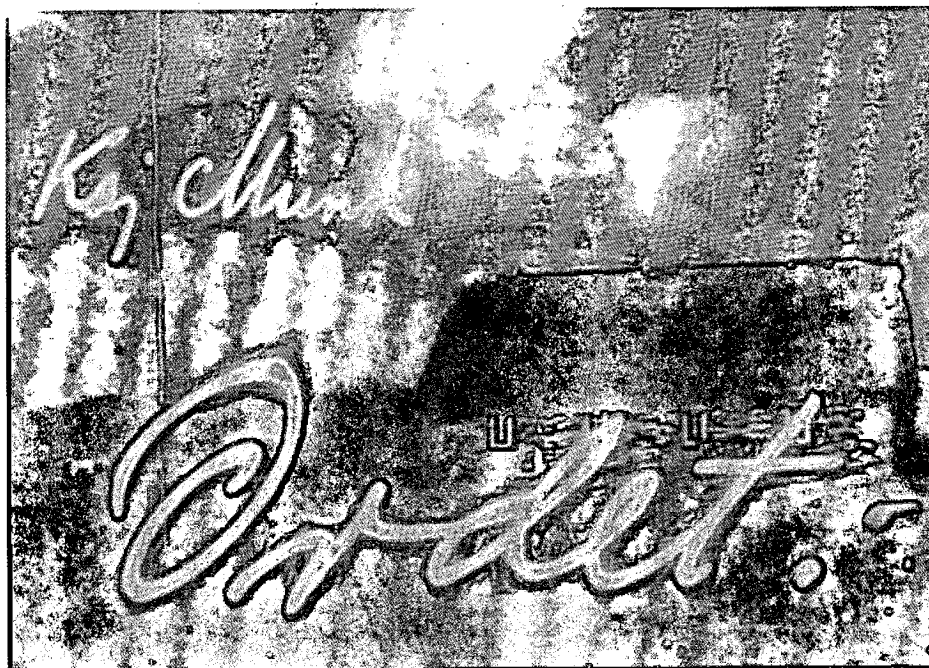
La preminenza del libro viene tuttavia affermata in maniera più perentoria nell'opera più cupa di Dreyer, *Vredens Dag*. La pièce di Wiers-Jenssen (*Anne Pedersdotter*), portata sullo schermo nel 1943, è incorniciata[16] da un insieme grafico di grande intensità e da un accompagnamento sonoro che ritma i versi danesi, tradotti nelle versioni straniere con sottotitoli. Le terzine del *Dies irae*, con relativa partitura musicale, sono affiancate da una serie di xilografie che illustrano il contenuto del poemetto in maniera, sembrerebbe, del tutto canonica[17]. Un Dio incollerito sovrasta il mondo, le tenebre oscurano il cielo, il castello felice dell'universo crolla, le fiamme lo invadono, le trombe annunciano il giudizio... Ma il *Dies irae* di Dreyer è tutt'altra cosa rispetto a quello che ci ha tramandato Tommaso da Celano (il probabile autore del famoso e fortunato «Dies irae dies illa / Solvet seclum in favilla / Teste David cum Sibilla»): le pagine del libro danese – provenienti forse da una cinquecentina – che aprono e chiudono in modo ostentato la vicenda del pastore Absalon e della moglie Anne, srotolano il filo di un'orrenda serie di nequizie, di pene diaboliche e non divine, di preghiere a denti stretti in cui non è questione né di pietà né di fede. Il film è in realtà una parentesi fra l'iniziale «Dies irae, quando la notte oscurerà la terra» e il finale «Salvaci Gesù col tuo sangue», una parentesi che contrasta, violenza contro violenza, giustizia contro giustizia, con il senso medievale, ma profondamente cristiano, del "giorno del giudizio" concepito nella prima metà del '200. Il libro è un contrappunto, spiega rovesciando e negando, ed è al libro che Dreyer affida, collegandolo alle altre autorità, menzognere e impietose (come le scritture rappresentanti gli atti di accusa, i verbali delle confessioni, i resoconti delle pene scontate), il compito di cifrare il senso della storia. E non si può non ricordare l'esercizio alla falsa firma del re Carlo VII, cui si applicano ne *La Passion* gli accusatori di Giovanna.

Non veritiere, insultanti, ingiustamente scandalose, invadenti ma "operative" nei confronti dell'evento filmato sono le parole impresse in forma di carta stampata che dilagano nella prima parte di *Två Människor* (Due esseri, 1945). La pellicola – realizzata senza quella libertà assoluta generalmente pretesa da Dreyer, che accusò apertamente i suoi celebri produttori di pesanti ingerenze[18] – si apre con un lungo prologo in cui si rincorrono, alternandosi, tre serie di immagini: quotidiani che riportano a grossi titoli la notizia scandalosa di un imbroglio scientifico, un armamentario fatto di alambicchi, provette e vasi di vetro che ospitano reazioni chimiche, e una mano guantata che sceglie con cura alcuni strumenti chirurgici. I giornali si offrono appena a una frammentaria lettura dello spettatore fino a quando, al termine di questa straordinaria introduzione, la macchina da presa si ferma su di un articolo che informa con circospezione sull'accaduto[19]. Si tratta di una piccola costruzione cinematografica quasi a sé stante rispetto al resto del film – un *Kammerspiel* che conserva rigorosa unità di luogo e

di tempo – almeno per il tipo di montaggio (e per il ritmo che ne deriva) e per l'audacia combinatoria che affonda le radici nei lontani entusiasmi che Dreyer nutrì per certa avanguardia.

Va comunque sottolineato che, in questa occasione, lo sfarzo di testo scritto non è il risultato di una modalità narrativa specifica bensì l'elemento centrale di un disegno. Infatti i due protagonisti, chiusi nell'universo dell'appartamento-laboratorio, rimangono in contatto con l'esterno, nel corso dell'intera vicenda, solo attraverso giornali e lettere a cui si aggiungono bollettini-radio e addirittura collegamenti via rudimentali citofoni. Insomma, in questo caso la parola scritta si confonde con altre parole, pronunciate come messaggi, per chiudere in una morsa soffocante marito e moglie; una morsa a cui la coppia non riesce a sottrarsi. Quasi che il ricatto del vecchio amante della moglie (causa prima del plagio) fosse l'occasione destinata a mettere in moto un meccanismo in cui la vera azione disgregatrice e mortifera è originata dal mondo dei media.

Pochi anni dopo *Två Människor*, nel 1947, in *Kampen mod Kraeften* (Battaglia contro il cancro), Dreyer fa ancora largo uso di testo scritto. Cosa quasi normale in un documentario in cui si vogliono mettere in guardia le donne contro la malattia. Solo che Dreyer sceglie di dividere il testo dello slogan che chiude il film in due parti. Nella prima, allarmante, e, al tempo stesso, esortatrice («Non perdete tempo...»), le lettere sono ancora bianche, erose ai bordi e inclinate come quelle della versione danese di *Vampyr*, mentre per la seconda, più rassicurante («I tre centri di radiologia del paese si trovano...»), il regista usa per la prima volta sovrimpressioni che ruotano intorno a una ideale sfera, sullo sfondo di importanti impianti ospedalieri.

Il fatto che in un documentario con scopo informativo e di tipo pubblicitario progressista Dreyer privilegi, sul finire degli anni '40, il messaggio della parola scritta rispetto a quello della parola parlata o della semplice immagine, è l'indizio di una continuità stilistica che non verrà smentita dai film successivi. *Ordet*, desunto ancora una volta da una pièce, del norvegese Kaj Munk, lascia con la prima immagine, quella del titolo, un'impressione inquietante. Lo spettatore legge, nell'ordine alto>basso del primo frammento di una panoramica che scopre il paesaggio della vicenda: Kaj Munk, *Ordet*. Quasi che l'attribuzione del dramma al suo autore costituisse una garanzia di veridicità, a prezzo dell'esautorazione del regista[20]. Prende così il via l'articolata diatriba fra pietisti e krundtvighiani su quale sia il senso da dare alla "Parola" per eccellenza, quella di Dio. Mai Dreyer aveva affrontato di petto il testo sacro, né trattato del senso da attribuire al Verbum. Avrebbe potuto tradurre la semplice complessità del messaggio cristico di cui il film e la pièce celebrano la vittoria rinunciando per una volta all'intermediazione della scrittura e tornando alla verità "indicibile" del

Messia. Ma nuovamente il disvelamento dell'enigma su come si debba credere e pregare procede attraverso i punti fermi della pagina scritta. Per due riferimenti evangelici fondamentali, uno appartenente alla categoria dei "particolari inutili" e l'altro invece fortemente marcato all'interno della diegesi, Dreyer ricorre alla scrittura.

Il primo riguarda il miracolo della figlia di Giairo. Ai due giovani innamorati, Kirstin e Anders, la moglie del sarto sta leggendo un libro, mentre i rispettivi padri discutono sulle possibili nozze. La discussione degenera per le divergenze religiose dei due e, contemporaneamente, la macchina da presa, nella stanza accanto, si avvicina al testo mostrando il disegno di una giovane che si solleva dal letto. La madre di Kirstin legge le parole del Vangelo (secondo Matteo 9, 24-25; Luca 8, 54-55; Marco 7, 41-42): «La fanciulla non è morta, ma dorme [...] Egli entrò e prese la fanciulla per la mano ed ella si destò». Il dettaglio, sul momento irrelato e oscurato dalla lite fra il vecchio Morten Borgen e Peter, diventerà illuminante solo alla fine del film. La citazione dal Vangelo secondo Giovanni, esplicitata con chiarezza – fonte compresa – su un piccolo foglio di carta nel momento in cui Johannes, il figlio insano di mente, scavalca la finestra e fugge nella notte, è invece sottolineata con vigore. Il biglietto recita, a stampatello: «Io me ne andrò e voi mi cercherete ma dove andrò io voi non potrete venire» (Giovanni 13, 33). Nel Nuovo Testamento, nella parola semplice ma incomprensibile ai più di un Dio fatto uomo, non vendicatore né terribile,

sta la verità. E, come controprova, vengono elencate le altre scritture fallaci e mendaci che pure sembrano inequivocabilmente vere. L'atto di morte innanzitutto, firmato dal medico. Poi l'annuncio mortuario sul quotidiano del villaggio. Infine il registro posto ai piedi della bara.

Anche in *Ordet* la scrittura veicola un messaggio parallelo: seguendo le sue tracce, come in un romanzo di Jules Verne, ci si avvicina più facilmente alla soluzione. E *Gertrud*, tratto dalla pièce di Hjalmar Södeberg che Dreyer voleva mettere in scena già da molti anni, conferma definitivamente questa regola. «Dès les années 1920», dice Dreyer, «je désirais porter à l'écran quelque chose de Södeberg [...] et c'est alors que l'idée de tourner *Gertrud* m'est venue». Ma il progetto viene abbandonato per la presenza eccessiva di dialoghi («car il y avait trop de dialogues»[21]).

Paradossalmente, in questa realizzazione tardiva rispetto alle primitive intenzioni, vengono reintrodotti espedienti che ricordano gli usi del muto. Quattro transizioni in forma di intertesti siglano le sequenze che mostrano l'illusione e la delusione amorosa di Gertrud commentando i diversi stati d'animo. Si tratta di brevi composizioni poetiche scritte appositamente da Grethe Risjberg Thomsen, sulle quali Dreyer è alquanto evasivo: «Ils [i testi versificati] ne répondent pas exactement à l'intention que j'avais à leur sujet»[22]. Qualsiasi fosse l'intenzione di Dreyer, le poesie si aggiungono, senza molto aggiungere, alle altre allusioni o citazioni artistiche di cui il film è sovraffollato: romanze, opere, sonate, liriche, quadri. Questi inserti, alternativamente nero su bianco/bianco su nero – nella forma classica della didascalia – e su fondo musicale (sempre il quartetto di Jersild), hanno lo stesso ruolo del coro nelle tragedie antiche («Sognavi una mano amata...», «Un chiarore nuovo nel tuo cuore ha riempito la tua vita di calore...», «Il tuo sogno è finito...» ecc.[23]): accompagnano l'evoluzione di una passione, concentrata in pochi incontri, ma non possiedono la chiave del film che è invece riposta nei due biglietti manoscritti situati al di là del film, al di fuori della continuità temporale prescritta dalla pièce e contraddistinti, come aveva voluto Dreyer, da una luce solare. Il primo costituisce l'evento culminante del flashback, cioè la scoperta di un appunto lasciato sulla scrivania dall'amante di allora, Gabriel Lindman. Sullo schermo, tenuto dalla mano di Gertrud, appare un foglio: a destra lo schizzo di un volto femminile, verosimilmente quello di Gertrud, a sinistra, con caratteri maiuscoli, le parole «L'amore della donna e il lavoro dell'uomo sono in contrasto fin dall'inizio»[24]. Per Gertrud, sostenitrice rigida e appassionata del valore assoluto dell'amore, questo è l'inizio della fine.

Nell'epilogo, escrescenza con cui Dreyer conclude la pièce in accordo con la figlia di Södeberg, la protagonista declina a sua volta la propria dichiarazione di intenti, decisamente contrapposta a quella del suo primo amante e vero unico amore. Ad Axel che le chiede se ha mai scritto poesie, mostra un foglietto piegato in quattro, lo apre e, mentre la macchina

da presa inquadra due strofe di tre versi ciascuna scritte con mano di adolescente (l'inquadratura non è completa perché le strofe sono in realtà tre), legge ad alta voce un testo semplicissimo, quasi elementare, composto da una domanda e da una risposta-refrain iterate tre volte («Guardami! Sono carina? No, ma ho amato»; «Guardami! Sono giovane? No, ma ho amato»; «Guardami! Sono viva? No, ma ho amato»[25]).

La poesia risale a quando Gertrud aveva sedici anni. Il tempo è passato, i capelli sono diventati bianchi, gli uomini che l'hanno amata e moltissimo, hanno tuttavia incarnato ai suoi occhi la legge della realtà quotidiana, le hanno anteposto, molto umanamente, il lavoro, gli affari, la politica, la creazione (poesia, musica...). Ma lei non è cambiata affatto. Su una lapide ideale, che lo spettatore non vede – a differenza di tante altre lapidi che costellano il corpus cinematografico di Dreyer – farà incidere: *Amor omnia*. Non c'è stata allora che falsa dialettica. Il biglietto del poeta Lindman riflette una constatazione triviale, che i versi dell'adolescente hanno spazzato via con fermezza, confermati dall'iscrizione virtuale (*Amor omnia*).

1. Sul rilievo della lettera nel celebre quadro di David (1793), si vedano le pagine 127-131 di Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Skira, Genève, 1969. Il saggio di Butor è per altro di grande interesse per l'analisi dell'incidenza del testo scritto nella pittura attraverso i secoli.
2. Anche in Dreyer le didascalie si presentano secondo apparati grafici diversi talvolta fantasiosi, comunque quasi sempre connessi con lo spirito del film. Il problema del loro studio è legato alla possibilità di avere a disposizione la loro veste originale molte volte perduta nel corso delle diverse edizioni e delle loro ristampe. La questione poi assume caratteri macroscopici quando si tratta di film come *La Passion de Jeanne d'Arc* le cui vicissitudini da questo punto di vista sono note.
3. Sottolinea con intelligenza il rilievo di queste iscrizioni nel corpus dell'opera di Dreyer Adriano Aprà. Cfr. *Dreyer minore* in A. Martini (a cura di), *Il cinema di Dreyer. L'eccentrico e il classico*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 114.
4. Sulla metafisica del Libro, verità trascendente a cui Dreyer si appellerebbe nei suoi film, cfr. David Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley/New York/London, 1981, pp. 34-36.
5. Come ha notato Mark Nash, alcuni titoli di testa del film sono iscritti nelle pagine del libro in una sorta di singolare commistione pagina-fotogramma. Il logo della Nordisk Film appare addirittura al posto di quello della casa editrice. Cfr. M. Nash, *Dreyer*, British Film Institute, London, 1977, p. 39.
6. Si noti che curiosamente nella sceneggiatura originale firmata Delteil-Dreyer viene indicata la Biblioteca Nazionale di Parigi come luogo di conservazione dello storico manoscritto. Cfr. Carl Th. Dreyer, *Œuvres cinématographiques 1926-1934*, a cura di Maurice Drouzy e Charles Tesson, Cinémathèque française, Paris, 1983, p. 41.

7. Sul numero "eccessivo" di lettere che appaiono in *Praesidenten* si è soffermato ancora Nash che ha anche opportunamente notato come lo scambio avvenga quasi sempre tra i personaggi maschili, mentre delle lettere al femminile si parla senza che siano mai mostrate. Una constatazione che serve allo studioso inglese per rafforzare la sua tesi intorno a una sotterranea misoginia dreyeriana. Cfr. M. Nash, *Dreyer*, cit., p. 40.

8. Semisonora ovviamente in relazione all'uso parco che del sonoro fa il regista. Per qualità (estensione e profondità) e significati a buon diritto Jean-Marie Straub definisce il film «il più sonoro della storia del cinema».

9. «Desiderando utilizzare le nuove possibilità tecniche che gli si offrivano, il regista girò e poi registrò in tre versioni (francese, inglese e tedesca) le sequenze – del resto poco numerose – che comportavano testo o dialoghi: il film fu così montato in tre versioni diverse». Così Maurice Drouzy in *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Paris, Éditions Du Cerf, 1982; trad. it. *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p. 172. La versione francese riporta, come "sottotitolo", un sobrio nero su bianco: *L'Étrange aventure de David Gray* (i due nomi, Allan Grey e David Gray sono in realtà intercambiabili e seguono, nelle traduzioni in altre lingue, percorsi diversificati).

10. Cfr. D. Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, cit. Bordwell sottolinea giustamente l'incertezza che lo schermo comunica, gli stati onirici, gli effetti di ombre, le ambiguità aneddotiche (p. 103: «This is what has been so often sensed: the film's obsessive obliqueness, its refusal to address the "action" head-on»).

11. Per il macchinismo di Dreyer rinvio al mio articolo: *La scelta scandalosa di Dreyer*, in A. Martini (a cura di), *Il cinema di Dreyer. L'eccentrico e il classico*, cit., pp. 149-158.

12. Il manoscritto di Dreyer si trova presso la Cineteca danese e traggo la citazione dal testo di M. Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, cit., p. 175.

13. Sulla complessa questione del libro (*Die setsame Geschichte der Vampyre*, Gotlieb Faust Erben, Leipzig, MDCCLXX) e sull'assenza della menzione dell'autore nella sceneggiatura, si veda Carl Th. Dreyer, *Œuvres cinématographiques*, cit., pp. 95-97.

14. Di questo parere è anche Jacques Aumont, *"Vampyr" de Carl Th. Dreyer*, Yellow Now, Crisnée, 1993, pp. 12-13, contro l'ipotesi tortuosa di D. Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, cit., p. 96.

15. Anche la questione della lapide è stata oggetto di approfondite analisi: si tratta di una vera lastra scolpita proveniente da un vero cimitero o è stata ricostruita a posteriori? Poiché il nome di Marguerite Chopin appariva nel libro e anche se, secondo la testimonianza di Eliane Tayar, assistente alla regia, il cimitero era stato ricostruito previo trasporto di vere lastre tombali, è stato appurato che quella di Marguerite Chopin era stata «coulée dans du ciment (en une seule version) et gravée en son nom avec l'épitaphe: "Dieu de bonté, donnez-lui le repos éternel"». Cfr. Carl Th. Dreyer, *Œuvres cinématographiques*, cit., p. 97.

16. Il film è, cioè, preceduto dalle prime strofe scritte, illustrate e musicate del *Dies irae* e concluso dalle ultime.

17. Per una analisi accurata dei fotogrammi del libro, si veda D. Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, cit., pp. 129-131.

18. È noto lo sfogo, ripetuto in diverse occasioni, del regista nei confronti di Carl A. Dymling, presidente della Svensk Filmindustrie, e di Victor Sjöström, nume tutelare dell'operazione, che avrebbero disatteso gli accordi. Sicuramente i due furono responsabili di alcune decisioni errate a cominciare dalla scelta degli interpreti ma il rancore tra i due svedesi e Dreyer ha fatto sì che la manifesta insoddisfazione del regista («the film doesn't exist») trascinasse il film in un cono d'ombra a cui riesce difficile sottrarlo. Trascurato da quasi tutti gli esegeti di Dreyer compreso Bordwell, *Två Människor* – che mostra alcune ingenuità e qualche approssimazione come la recitazione storpiata nella pronuncia e nel lessico di una ninnananna italiana – è in realtà un film chiave per comprendere importanti mutamenti stilistici. È infatti a partire da questa pellicola che inizia il processo di purificazione linguistica che conduce alla armoniosa e esaltante essenzialità di *Ordet* e di *Gertrud*. Dal punto di vista del soggetto non si può inoltre fare a meno di notare che la tesi sottesa alla vicenda – l'inconciliabilità tra la passione amorosa e la dedizione al lavoro – anticipa la "tesi" di *Gertrud*. Si sa che Dreyer avrebbe voluto realizzare in Svezia un vecchio soggetto, *M. Lamberthier ou Satan* (pubblicato ora in Carl Th. Dreyer, *Œuvres cinématographiques*, cit.), e accettò la proposta fattagli solo per le affinità tra le due storie.

19. La vicenda ruota intorno a un preteso plagio scientifico di cui l'articolo di giornale dà notizia. Poco dopo, attraverso degli strilli di un'edicola visti attraverso i vetri della finestra, i protagonisti verranno a conoscenza della morte del collega-rivale del protagonista.

20. La singolare titolazione del film è stata già notata da Bordwell (*The Films of Carl Theodor Dreyer*, cit., p. 149) che insiste sui

caratteri usati (quasi si trattasse di una scrittura autografa: Kaj Munk che firma *Ordet*), e sull'assenza di titoli di testa («The title credit identifies Kaj Munk as author of *Ordet* and no lists of casts or crew intervene to contest it»). Secondo Bordwell, la citazione della paternità della parola scritta accentuerebbe la teatralizzazione dell'opera: il regista, rappresentandola, accentuerebbe cioè la distanza dall'autore.

21. *Entretien avec Carl Th. Dreyer*, «L'Avant-scène Cinéma», 335, 1984, p. 15 (già in «Kosmorama», 69, 1965).

22. *Ibid.* Non a caso questi intertesti in forma poetica sono stati eliminati (con o senza l'accordo dello stesso Dreyer?) nelle riedizioni di *Gertrud* perché considerati ridondanti. Ma già fin dal primo momento erano scomparsi dalle copie circolanti in alcuni paesi.

23. Ovviamente dei versi si trova ancora traccia nella sceneggiatura desunta del film in «L'Avant-scène Cinéma», cit.

24. Per l'esattezza le parole scritte in stampatello sono: KVINDENS KÆRLIGHED OG MANDENS ARBEIDE DE TOER FIENDER FRA BEGYNDELSEN.

25. L'inquadratura comprende solo due terzine. Lo spettatore ne ascolta tre ma vede scritte sul foglio mostrato da Gertrud solo la seconda e la terza. Ovvero: «Se kun på mig/ Er jeg ung?/ Nej/ Men jeg har elsket; Se kun på mig/ lever jeg?/ Nej/ Men jeg har elsket».

Scrittura nella scrittura
La parola nel cinematografo di Bresson

Luciano De Giusti

La parola fu per Bresson un costante punto di riferimento. Venne assunta a modello nel tentativo di organizzare il linguaggio audiovisivo come una lingua, in modo da farne una vera forma di scrittura. In questa prospettiva gli elementi morfologici del cinematografo dovevano essere impiegati alla stregua della parola letteraria: «Che immagini e suoni si presentino spontaneamente ai tuoi occhi e alle tue orecchie come le parole allo spirito del letterato»[1]. Quando la parola scritta si fa parola vista essa viene sottoposta allo stesso trattamento degli altri segni. Entra in relazione con immagini e suoni secondo un calcolato gioco di rapporti ed equilibri sui quali il cinematografo, nell'accezione di Bresson, si regge.

Benché non possegga il rilievo che trova in altri autori nella stagione del moderno (penso naturalmente a Godard), la sua presenza, ancorché misurata e discreta, appare assai pregnante, contrassegnata com'è dalla più rigorosa necessità. Poiché compare nei testi bressoniani in forme e con funzioni diverse, diegetiche e non, mi atterrò preferenzialmente alla prima parte della sua opera, nella quale è maggiore la tensione a dare al cinema la fisionomia di una vera lingua, proprio in rapporto di emulazione con la forma esteticamente più alta del linguaggio verbale, quella della letteratura.

L'analisi di alcuni usi della parola scritta illumina i principi di economia della scrittura bressoniana. Esemplare sotto questo profilo la seconda inquadratura di *Journal d'un curé de campagne* (1950) costituita dal dettaglio del cartello segnaletico che indica la direzione della strada per «Ambricourt», il villaggio destinato – in senso forte – come prima parrocchia al giovane prete che compare in dissolvenza incrociata nelle terza inquadratura. Al di là della deissi, la scritta, che occupa l'intero schermo, si ritaglia sull'asse della contiguità metonimica la funzione economica di sineddoche[2]. Indica, sostituendone l'immagine, il villaggio rurale che lo sguardo non abbraccerà mai per intero, del quale il cartello stradale costituisce un primo frammento indiziario.

In un analogo tessuto di figuralità retorica è immersa e fatta funzionare nell'ultima parte del film l'inquadratura della targhetta d'ottone su una

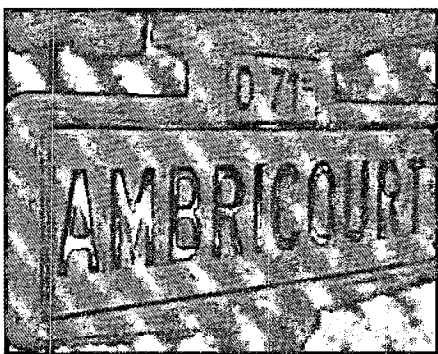
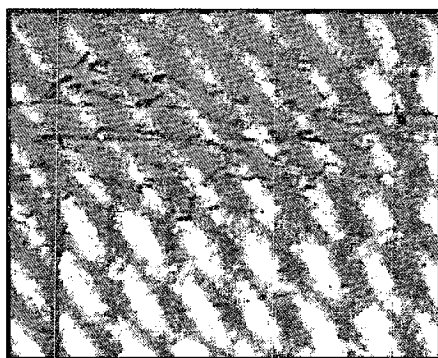
porta a vetri che porta la scritta «Dr. Lavigne/Professeur à la Faculté»: altra sineddoche, capace in questo caso di aprire allo sguardo narrante la possibilità dell'ellissi. Sostituisce infatti l'intera visita medica racchiusa tra questa immagine e, in dissolvenza, quella successiva del dottore che congeda il desolato paziente.

Scritte e insegne dello stesso tenore si ritrovano lungo tutto il percorso del cinematografo bressoniano, sempre impiegate in funzione di ricambio dell'immagine, attuando così quella contrazione del visibile che è l'inconfondibile marca stilistica d'autore. Saltando alla sua ultima opera, l'insegna «Hôtel Moderne» in *L'Argent* (1983) è l'unico indizio che il testo offre allo spettatore per comprendere a quale porta Yvon vada a bussare quando esce dal carcere e chi possano essere coloro che l'aprono. La scritta consente di lasciare fuori campo, sostituendolo, tutto ciò che altrimenti avrebbe dovuto contestualizzare sul piano audiovisivo l'azione del protagonista. Quell'indizio, come nell'esempio di *Journal*, troverà rinforzo e conferma solo a posteriori, quando Yvon confesserà alla donna dai capelli grigi di aver ucciso i due albergatori.

Un film come *Journal d'un curé de campagne* è tutto così profondamente segnato dalla presenza della parola scritta da farne un vero e proprio tema. Si apre con un movimento di macchina che, avvicinandosi alla prima pagina del quaderno sul quale il giovane curato si accinge ad annotare i segreti della sua vita, consente di leggere quanto la voce narrante insieme proferisce: «Je ne crois rien faire de mal en notant ici, au jour le jour, avec une franchise absolue, les très humbles, les insignifiants secrets d'une vie d'ailleurs sans mystère»[3]. Fin dall'inizio voce e scritta si ancorano a vicenda consentendo poi nel corso del film il loro ricambio. Poste sulla soglia del testo, queste parole, prese dal romanzo di Bernanos che è all'origine del film, sono una implicita dichiarazione di fedeltà allo spirito di quel testo, l'unica possibile. Il loro rapporto con le immagini e i suoni rappresenta un dialogo che questa prima prova di cinematografo instaura con la letteratura eletta a modello. È una delle ragioni che possono spiegare i casi di raddoppiamento – altrimenti proibiti dal principio di economia – della parola scritta nella voce e di quest'ultima in certe immagini.

Anche le molte altre pagine scritte che scandiscono le stazioni di questo malinconico calvario sono infatti sempre raddoppiate dalla voce. Il contrappunto tra immagine e parola – scritta o detta – è del resto il principio costruttivo del film. La presenza della parola è di tale portata da legittimare l'interpretazione di *Journal* come film sulla scrittura. Perfino il titolo stabilisce che si tratta di un film sul "Diario", non solo e semplicemente sulla dolorosa avventura terrena del protagonista. Ma, appunto, sul modo in cui il giovane curato la traduce in parole[4].

Come in *Journal*, benché a frequenza meno fitta, pure in *Pickpocket* (1959) la voce raddoppia la parola scritta, secondo una analoga struttura

L'inizio di
Journal d'un curé de campagne

narrativa. Anche questo film si apre con la visione di una pagina scritta su un quaderno, forse un altro diario, al quale il protagonista affida il racconto di quanto gli è capitato di vivere: «Je sais que d'habitude ceux qui ont fait ces choses se taisent ou que ceux qui en parlent ne les ont pas faites. Et pourtant je les ai faites».

Le due frasi introducono il personaggio e ne tratteggiano un primo profilo, cominciando a definirlo. Michel si presenta autoconnotandosi immediatamente per la sua differenza dal consorzio umano, lo scarto dalla norma che lo segna, quell'alterità che solo Jeanne, la ragazza a lui destinata, riuscirà a ridurre. Purtroppo nell'edizione italiana, inspiegabilmente manomessa, si vede questa scritta cancellata dalla mano che vi traccia una croce sopra e aggiunge, al di sotto, le parole con le quali il film si chiuderà: «Oh Jeanne, che strano percorso ho dovuto fare per giungere fino a te». Nell'originale esse sono solo pronunciate da Michel alla fine, dunque non suggeriscono quel circolo della predestinazione indotto nel lettore italiano dall'alterazione del testo.

Ma, oltre le parole scritte appartenenti alla diegesi – e trascurando le didascalie a funzione deittica, dai cartelli inaugurali di *Affaires publiques* (1934) a quelle, strettamente esplicative[5], che scandiscono l'alternanza delle notti in *Quatre nuits d'un rêveur* (1971) – particolare importanza hanno le didascalie extradiegetiche collocate da Bresson sulla soglia di alcuni suoi testi. Sono vere e proprie prefazioni, istruzioni per l'uso rivolte allo spettatore da una fonte pragmaticamente riconducibile all'autore. Alcune di queste epigrafi svolgono una funzione insostituibile. Le loro parole indirizzano la visione e ne determinano l'interpretazione.

Nel primo lungometraggio di Bresson, *Les Anges du péché* (*La conversa di Belfort*, 1943), le immagini sono precedute da un testo introduttivo: «Ce film s'inspire de la vie d'une congrégation dominicaine française fondée en 1867 par le père Lataste. Les auteurs ont la responsabilité de l'intrigue qu'ils ont imaginée, mais ils se sont efforcés par des images et des détails pris à la réalité de respecter l'atmosphère qui règne dans ces couvents et l'esprit qui anime leur mission»[6]. L'epigrafe dichiara i principi di metodo che hanno presieduto alla generazione del testo. Ne indica le fonti, non solo quelle ispirative, ma la materialità dei segni che lo compongono: immagini e dettagli della fiction provengono dalla realtà. Ciò ha consentito, secondo l'istanza enunciante, di rappresentare con autenticità quelle esistenze rispettandone spirito e atmosfera. Questa didascalia, che purtroppo nell'edizione italiana è stata tagliata, è una forma di enunciazione interpellante[7] attraverso la quale gli "autori" – Brückberger per l'idea, Bresson per sceneggiatura e regia, Giraudoux per i dialoghi – chiedono venga fatto loro credito di sincerità: benché l'intrigo sia dichiaratamente immaginario, il film afferma di attenersi alla realtà delle cose, giustificando così la richiesta, rivolta allo spettatore, di credere a ciò che vedrà. La scritta, fuori-testo ma non fuori-film[8], chiarisce d'un colpo il metodo seguito, delinea la tipologia testuale alla quale il film appartiene, postula il suo spettatore implicito.

Prima dei titoli di testa di *Un Condamné à mort s'est échappé* (1956) si legge: «Cette histoire est véritable. Je la donne comme elle est, sans ornements. Robert Bresson»[9]. Scritta a mano dal regista che la firma, la didascalia è una esplicita dichiarazione di poetica. La storia narrata è realmente accaduta. Il racconto la porge evitando alcunché di superfluo, nella nudità fenomenologica dei fatti: azione ridotta ai gesti, eloquenza degli oggetti implicati, immagini e suoni necessari.

La decisiva rilevanza della parola scritta collocata in posizione di pretesto salta agli occhi se si pensa all'analoga funzione svolta dal titolo, da sempre la prima guida alla lettura. Come ha mostrato Roland Barthes[10], il testo verbale funziona come ancoraggio o ricambio rispetto al testo iconico determinando il suo senso che altrimenti risulterebbe erratico. L'argomentazione del grande semiologo, esercitata sull'immagine fotografi-

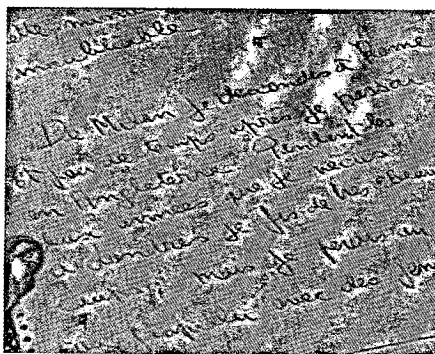
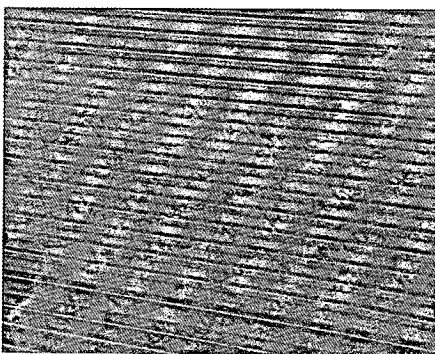
ca e pubblicitaria, può agevolmente essere estesa a quella cinematografica e vale da tempo immemorabile per quella pittorica. Per fare un solo esempio, già assunto quale ponte in analisi sui territori di confine tra cinema e pittura[11], di fronte al quadro di Manet *La Gare Saint-Lazare* è il suo titolo a decidere ciò che gli occhi vedono. A prima vista quella non sembra neppure una stazione ferroviaria. Manet lo dipinse infatti nel giardino di un amico. Sono proprio le parole del titolo a far vedere nella nuvola bianca dietro le due figure femminili in primo piano (la donna e la bambina) lo sbuffo di vapore di un treno fuori campo che da quel segno indicale viene così evocato e reso presente.

Sappiamo quanto le parole dei titoli indirizzino lo spettatore, lo predispongano alla visione generando attese e quanto esse, in tal modo, influiscano come prelettura sull'interpretazione del testo. Il titolo di lavorazione del primo lungometraggio di Bresson, riferito alla congregazione cui le suore protagoniste appartengono, era *Béthanie*, ma il regista avrebbe voluto che fosse invece *L'Échange*: si sarebbe istituita una relazione diretta e immediata col tema centrale e profondo del film, quello dello scambio, dell'osmosi, della permeabilità di bene e male, angeli e peccatori. Quello definitivo, imposto dalla produzione, suonò «insopportabile» al giovane Roland Barthes[12]. L'uno e l'altro vennero annullati nell'edizione italiana dal più neutro *La conversa di Belfort*.

Anche *Pickpocket* ebbe in Italia il titolo mutato in *Diario di un ladro*, mentre l'originario fu conservato come sottotitolo. Nella nostra versione si dà per certo ciò che, stando al testo, è solo possibile, ovvero che le parole scritte, appartenenti alla voce narrante di cui Bresson si serve per cucire il racconto, siano quelle di un diario sul quale Michel narra, a posteriori, lo strano percorso che gli è accaduto di compiere. Lo sguardo narrante non lo precisa mai, lasciandolo nel limbo dell'incertezza (*Incertitude* era il titolo originario del film). Nonostante l'impressione del diario si presenti come immediata, vi sono i segni – a partire dal fatto che scrittura e voce del narratore parlano da un luogo temporale remoto in cui tutto è ormai compiuto – per pensare che quello che Michel scrive possa anche essere un autobiografico racconto di formazione[13].

Prima dei titoli di testa questo film presenta una didascalia di grande interesse, non solo per lo statuto di scritta interpellante, ma soprattutto per i sorprendenti contenuti dell'interpellazione. Leggiamo: «Ce film n'est pas du style policier». La prima frase delinea per esclusione la tipologia testuale. Nonostante le attese che può generare il titolo, questo film non ha nulla da spartire con generi quali il noir o la detective story. Se Bresson avesse voluto cimentarvisi, avrebbe saputo farlo meravigliosamente: lo avevano già dimostrato le prime sequenze di *Les Anges du péché*.

Leggiamo ancora: «L'auteur s'efforce d'exprimer, par des images et des sons, le cauchemar d'un jeune homme poussé par sa faiblesse dans

Alcune immagini di *Pickpocket*

une aventure de vol à la tire par laquelle il n'était pas fait». In questa seconda frase l'enunciazione mette in campo l'autore che precisa lo scopo del proprio sforzo espressivo. Svela forma e sostanza del proprio film. Spiega la causa che spinge il proprio personaggio laddove non avrebbe dovuto andare. Ne chiarisce la natura attraverso la formulazione del movente: labile cenno di psicologia, solitamente esclusa dal testo filmico, perlomeno «quella che scopre solo quel che può spiegare»[14].

Infine si legge: «Seulement cette aventure, par des chemins étranges, réunira deux âmes, qui, sans elle, ne se seraient peut-être jamais connues»[15]. Bresson riassume sinteticamente la trama del film, comunicando e coinvolgendo lo spettatore nel proprio disinteresse per l'intrigo. Facendoglielo conoscere in anticipo, lo invita a spostare l'attenzione, a guardare altrove. Non solo. In questa terza frase è condensato l'assunto del film: talvolta si diviene ciò che si è e si giunge a trovare se stessi solo passando attraverso la perdita di sé. In virtù dello scambio essenziale che avvie-

ne nei rapporti umani, il bene scaturisce dal male, secondo un percorso stabilito Altrove, che può apparire strano perché imperscrutabile. Per Bresson alla fine degli anni '50 questo era ancora possibile.

Dunque l'autore non esita a rivelare in anticipo tanto la storia, e perfino la sua conclusione, quanto il suo possibile senso, offrendo allo spettatore anche una preinterpretazione del racconto. Se in tale paratesto d'apertura viene enunciato, sia pure in forma implicita ma altamente concentrata, già tutto questo, significa che al testo si affida una diversa funzione. Non è il pensiero traducibile a parole che a Bresson interessa, non la dimensione verbalizzabile del messaggio. Una delle *Note sul cinematografo* è al proposito perentoria: «Non bisogna girare per illustrare una tesi»[16]. Al film è affidato il compito di comunicare qualcosa che neppure l'autore sa, quel "cuore del cuore" che solo l'alchimia di immagini e suoni è in grado di raggiungere. Qualcosa di non preordinato. Che non è afferrabile dalle altre forme di scrittura: «Né dalla poesia, né dalla filosofia, né dalla drammaturgia»[17].

La didascalia di *Pickpocket* detta allo spettatore lo sguardo da assumere. È una dichiarazione di poetica nella quale sono adombrati i principi fondamentali del cinematografo. Questa funzione metadiscorsiva svolta da una scritta extradiegetica si ritrova invece all'interno di *Une Femme douce* (*Così bella così dolce*, 1969) come momento di autocoscienza del testo. La protagonista assiste perplessa a una rappresentazione teatrale dell'Amleto nella quale la recitazione enfatica degli attori riscuote applausi a scena aperta. Rientrando a casa, prende dallo scaffale il testo di Shakespeare e lo apre alla seconda scena del terzo atto, nel punto in cui Amleto suggerisce agli attori il modo in cui devono proferire le parole. È accaduto quanto sospettava. Per poter gridare tutto il tempo, dice, hanno tagliato questo passo: «Hamlet, au premier comédien: Dites vos répliques du bout des lèvres, comme je les ai prononcées moi-même. Si vous les hurlez comme beaucoup de nos acteurs font, j'aimerais mieux donner mon texte au crieur public. Ne sciez pas l'air avec votre main. Car, dans le torrent, la tempête, l'ouragan de la passion il faut toujours user de mesure et acquérir même une certaine douceur. Etc.»[18].

Mentre la donna legge ad alta voce, lo sguardo narrante mostra a tutto schermo, in soggettiva, la pagina scritta facendola leggere anche allo spettatore. In essa affiora quella teoria del modello contrapposto all'attore che è uno dei fondamenti della scrittura bressoniana. Il modello deve infatti dire il testo come se parlasse a se stesso, a fior di labbra, evitando ogni coloritura interpretativa in modo che le parole fuoriescano piatte come le immagini, non caricate dell'espressione consapevole tipica degli attori. L'inquadratura della pagina scritta è dunque una soggettiva con valore metalinguistico. Essa allinea gli sguardi del personag-

gio, dello spettatore e dell'autore, tutti gravitanti per un momento intorno al medesimo fuoco. Nella pagina di Shakespeare convergono i loro tre saperi. La sua parola è un'illuminazione, un breve riflesso nel quale, per un attimo, la poetica del cinematografo si specchia.

1. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975; trad. it. *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 1986, p. 70.
2. Sul processo di avvicinamento che sfocia nella riconduzione della sineddoche alla metonimia, si vedano Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972 (trad. it. *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 23-25), e Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, UGE, Paris, 1977 (trad. it. *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980, pp. 157-158).
3. «Non credo di far niente di male annotando qui, giorno dopo giorno, con assoluta franchezza, gli umilissimi, insignificanti segreti d'una vita d'altra parte senza mistero».
4. Cfr. il capitolo dedicato al film in Sergio Arecco, *Robert Bresson. L'anima e la forma*, Le Mani, Recco, 1998.
5. Cfr. la sommaria distinzione operata in Ch. Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Klincksieck, Paris, 1991 (trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, pp. 71-78), e l'articolazione di sue varianti proposta da Antonio Costa, *Iconizzazione, narrazione, commento*, in Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto*, Atti del IV Convegno internazionale di studi sul cinema, Università degli Studi di Udine – Forum, Udine, 1998.
6. «Questo film si ispira alla vita di una congregazione domenicana francese fondata nel 1867 da Padre Lataste. Gli autori portano la responsabilità dell'intrigo che hanno immaginato, ma si sono sforzati, attraverso immagini e dettagli presi dalla realtà, di rispettare l'atmosfera che regna in questi conventi e lo spirito che anima la loro missione».
7. Cfr. Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano, 1986.
8. È una distinzione formulata da André Gardies, *La Forme-générique: histoire d'une figure révélatrice*, 1981, cit. in Ch. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, cit., p. 77.
9. «Questa storia è vera. Io la porgo com'è, senza ornamenti».
10. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985 (cfr. *Il messaggio fotografico* e *Retorica dell'immagine*, pp. 5-41).
11. Cfr. le osservazioni di Bonitzer riprese in Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze, 1994, p. 59.
12. R. Barthes, «Existences», 30, 1943, ora in Sergio Toffetti (a cura di), *Barthes e il cinema*, Il melangolo, Genova, 1994.
13. Jean Sémolué, *Robert Bresson*, Flammarion, Paris, 1993, pp. 94-96.
14. R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 77.
15. «Questo film non è di stile poliziesco. L'autore si sforza di esprimere, con immagini e suoni, l'incubo di un giovane spinto dalla sua debolezza in un'avventura di borseggio alla quale non era chiamato. Solo quest'avventura, attraverso strane vie, riunirà due anime che altrimenti non si sarebbero mai conosciute».
16. R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 45.
17. *Ibid.*
18. «Amleto agli attori: Dite le vostre battute a fior di labbra come ve le ho pronunciate io. Se le urlate come fanno molti attori, sarebbe meglio che le affidassi al banditore. Non falciate l'aria con le mani. Anche nel torrente, nella tempesta, nell'uragano della passione, bisogna sempre essere misurati e acquisire perfino una certa dolcezza. Ecc.».

La letteratura e la lettera nella nouvelle vague

Giorgio Tinazzi

«Ci conosciamo, amiamo gli stessi film, ci scambiamo idee»: questa era, per François Truffaut, la nouvelle vague, una matrice generale, un clima si direbbe, con alcune direttrici di gusto e una frastagliata comunanza di interessi. Perché tra quelle idee l'unica che mantenga oggi una certa consistenza è quella del cinema, un'ipotesi di fondo però con molte differenze; tanto è vero che poi, nella pratica, ognuno di quei critici-autori prese la sua strada, e lo stesso Truffaut completava l'affermazione sopra riportata dicendo addirittura che i film degli uni «non hanno niente a che vedere» con quelli degli altri.

Conviene allora, per cercare di delimitare quell'idea, rifarsi a tendenze complessive, senza entrare in articolazioni particolari. E la prima di queste tendenze è il rifiuto di una subalternità (a loro avviso consolidata) del cinema nei confronti del teatro o della letteratura. Ciò non significava affatto rinuncia allo scambio, anzi; solo che la presa a prestito, indice di subordinazione, doveva lasciare il posto ad una vitale contaminazione, ad interferenze che indicassero come i linguaggi si richiamino, quello della parola e quello dell'immagine in particolare. La seconda tendenza è quasi una conseguenza: nasceva dalla convinzione che il cinema muto costituisse un potenziale andato in buona parte perduto e che bisognava recuperare, proprio per ribadire l'autonomia dei mezzi espressivi (parola compresa). Truffaut parlava di «salute del cinema muto», e più esplicitamente Godard confermava che «noi abbiamo perduto una gran parte della conquista del cinema muto; solo ora cominciamo a riscoprirlo». Ciò avveniva prima di tutto sul piano dell'immagine: come non ricordare l'"omaggio" all'*innocenza* dei primi film contenuto in una celebre sequenza di *Les Carabiniers* o – per converso – l'incantata commozione di Nana di fronte alle inquadrature de *La Passion de Jeanne d'Arc* in *Vivre sa vie*? D'altro canto quella vera e propria esplorazione del primo piano contenuta nello stesso film e in *L'Histoire d'Adèle H.*, ne è una conferma.

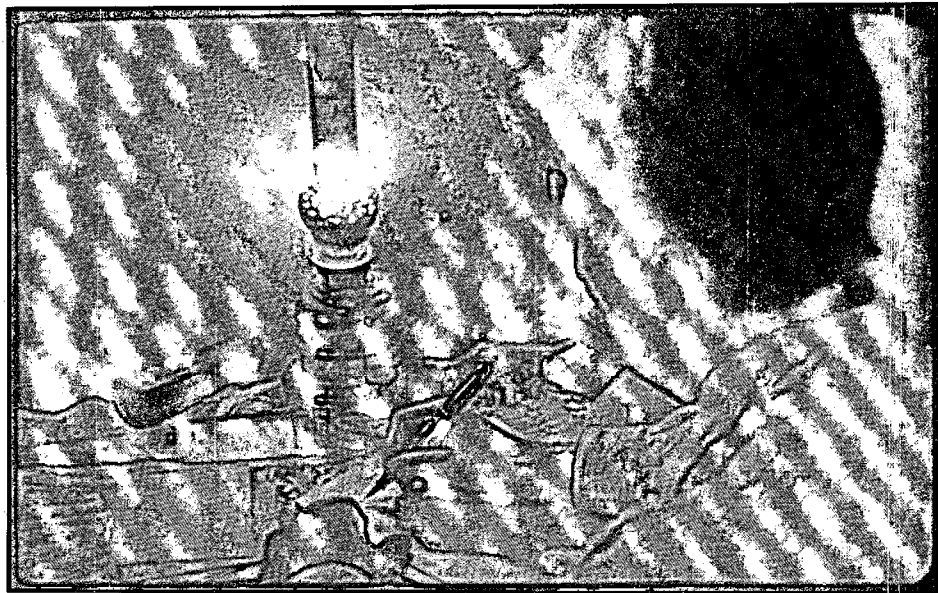
Ma, per una apparente contraddizione, quell'idea di cinema comportava anche un ampio uso della parola parlata, figlia del sonoro e arma

forte del teatro e della letteratura. Solo che la parola avrebbe dovuto cessare di essere unicamente esplicativa, esclusivamente dialogica, e diventare più complessamente elemento della generale messa in scena. Da qui nascono i diversi usi che quei registi ne hanno fatto: la parola come scambio e comportamento (Rohmer), come sfida al luogo comune critico della letterarietà (la *voice over* in molto Truffaut), come frammentazione e "confusione" (Godard). La contraddizione muto-sonoro era solo apparente, dicevo, perché – almeno in certi casi – la parola diventava fattore attivo nello stabilire rapporti con gli altri elementi, recuperando, come l'immagine, la sua originarietà. Parola e immagine allora si rimandano come fattori formali e come grumo di significati.

Per arrivare alla pratica conviene rifarsi a due esempi pregnanti, proprio quelli di Truffaut e Godard: la scrittura come tema e la scrittura come materiale. Esempi molto diversi, perché la verifica di quella idea di cinema – come dicevo – è andata in direzioni differenti; anche se – nel fondo – qualche residuo comune è rimasto: è un caso se in molti film dei due autori ci sono evidenti "omaggi" a scrittori, e se i personaggi si scambiano lettere, tengono diari, leggono libri o ne scrivono o vorrebbero scriverne?

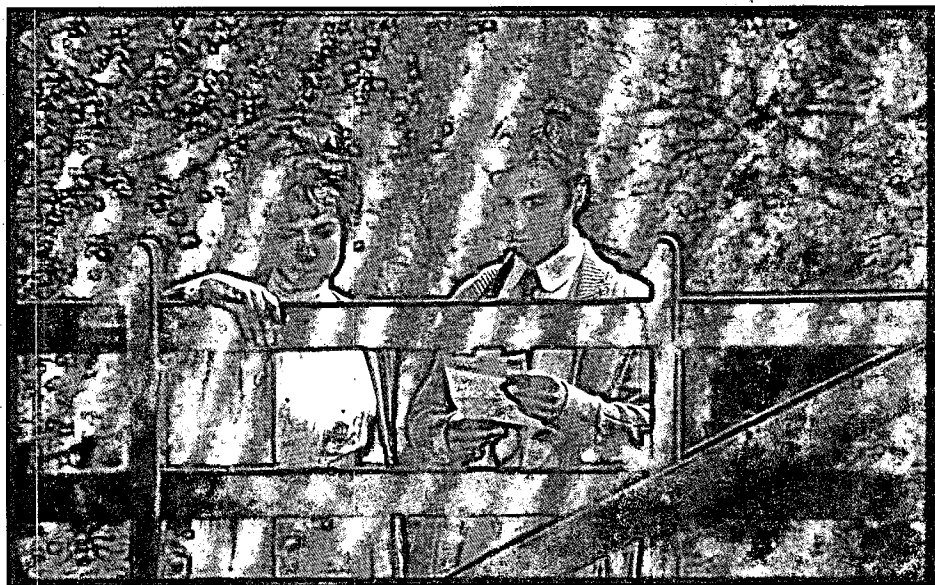
Ma manteniamo le differenze. Truffaut, proprio perché la scrittura investe uno dei nuclei forti della sua poetica, ama spesso *farla vedere*: pagine scritte che compaiono sullo schermo, così come i luoghi della loro riproduzione (le tipografie, «se non fossi stato regista sarei stato editore»), o l'atto manuale che le genera; arriverà anzi alla esemplificazione didattica del "meccanismo" della scrittura, a evidenziare cioè il rapporto tra segno e oggetto (la spiegazione di Itard a Victor in *L'Enfant sauvage*).

Per chiarire l'interesse truffautiano si può riferirsi ad un film sintomatico come *Les Deux anglaises et le continent*, anzi proprio al suo prologo, alle immagini sotto i titoli di testa: le copertine del libro di Roché, alcune pagine aperte, le note a margine redatte dal regista. C'è in queste immagini un preliminare omaggio ad uno scrittore prediletto, un indice del rapporto privilegiato tra due autori (la manualità come "impronta"). Ma c'è di più: la voglia di raccontare una storia trova in quelle pagine inquadrate più che la sua "fonte" il suo "deposito". Nulla di subalterno in questo; quelle immagini su quelle parole stanno a significare che si possono coniugare "fedeltà" e "libertà". Bresson, non lo si dimentichi, lo aveva già dimostrato (*Journal d'un curé de campagne*), e non a caso era ricorso ad un *incipit* analogo (le pagine del quaderno del protagonista).

Questa possibilità di adesione e autonomia sembra quasi precisarsi, in sintesi, nelle note a margine che vediamo: ci sono possibili suggerimenti per la sceneggiatura («A partir de là, il faut aller très vite»), ma an-

Jean-Pierre Léaud in *Les Deux anglaises et le continent*

che frasi riprese letteralmente («Amour, amour, les chiens sont lâchés»), o rimandi ad altre letture («Il faudrait lire le journal de H.-P. Roché attentivement de mai à octobre 1902»). Vale a dire: la sceneggiatura, e il film poi, come riscrittura.

L'inizio del film, immediatamente seguente a queste immagini, è dato da una voce narrante: «Cette nuit, j'ai revécu en détail notre histoire. J'en ferai un jour un livre. Muriel pense que le récit de nos difficultés pourrait servir à d'autres». La parola scritta stabilisce subito un rapporto (come in Godard, anche se in chiave diversa) con la parola parlata, e – in seguito – dialogata. La materialità della scrittura (la stampa) e la sua traduzione in voce producono una forte marca soggettiva e ampliano i significati; è proprio l'intento di questo ampliamento a indurre il regista a presentare più volte i personaggi, Claude e Muriel, in atto di scrivere. E questa azione manuale si prolunga (spesso di fronte ad uno specchio: la scrittura come doppio?) nella voce recitante, e lascia il posto allo sguardo, altro veicolo del desiderio. Significativamente Muriel si riammala agli occhi dopo la partenza di Claude, e il primo indebolimento della vista era avvenuto perché aveva fatto, per il suo professore, un lavoro per un libro.

Sul piano dei significati è proprio col desiderio che la scrittura rinviene legami sotterranei e insinuanti connivenze. Perché è manifestazione (le lettere, i libri scambiati), sublimazione (l'uomo appagato non ha bisogno di scrivere, dice Barthes), sostituzione, persino dell'atto fisico. Truffaut è attratto dalla forma del romanzo epistolare, tutto in prima

Kika Markham e Jean-Pierre Léaud in *Les Deux anglaises et le continent*

persona, e con cadenze apparentemente "non cinematografiche", perché è affascinato dall'idea di scambio, di circuito flessuoso, di percorso; come il desiderio cui la scrittura rimanda.

Poiché *Les Deux anglaises* nasce da una scommessa formale (ci sono possibilità della parola che il cinema non ha?), tanto vale correre il rischio di filmare un diario, e far vedere che lo si stende; il diario infatti è impronta personale per eccellenza; ed ha un evidente rapporto con la memoria. Se ogni testo rimanda ad una soggettività, il diario lo fa in modo diretto, rappresenta frammenti di memoria provata che scandiscono il quotidiano, lo ritualizzano, lo *fissano*: «Ogni giorno registrato è un giorno preservato» (Blanchot). La scrittura è sfida (illusoria) al tempo.

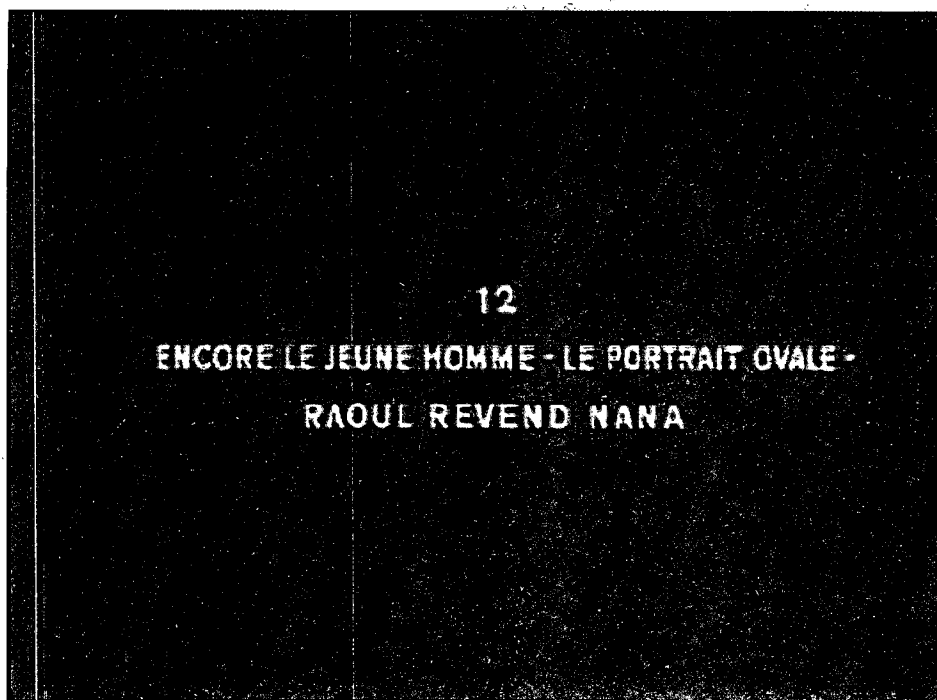
In Godard c'è un interesse diverso. Forse, per fissare un punto di partenza al suo convulso percorso attorno alla scrittura si può rifarsi ad una frase di Nana (*Vivre sa vie*) relativa alla parola.

Nell'undicesimo quadro, facendo «della filosofia senza saperlo» afferma che «le parole dovrebbero esprimere esattamente quello che si vuol dire. Ma forse ci tradiscono»; la frantumazione dei segni è un aspetto di tale tradimento e Godard registra questa sorta di deriva dei linguaggi, scritti e parlati, il loro scomporsi e sovrapporsi, la loro continua alternanza, e quindi la perdita di spessore. Un autore, dentro a questo generale disordine, non può che farsene interprete; ma può manifestare anche, concomitantemente, un bisogno di recupero. Infatti, a proposito di *À Bout de souffle*, Godard ha dichiarato: «Volevo dare l'impressione di sco-

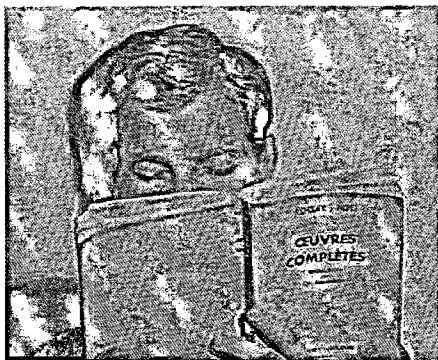
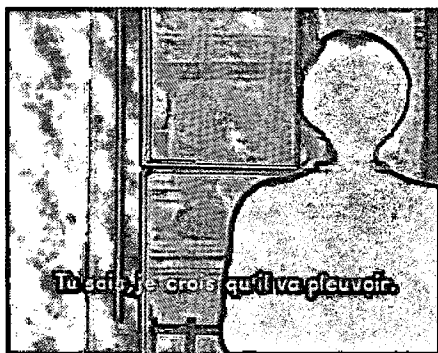
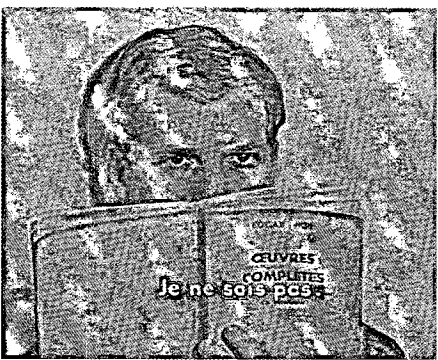
prire o di sentire i procedimenti del cinema per la prima volta». Verso questa «prima volta» va anche l'utilizzazione della didascalia, forma del muto in pieno e trionfante sonoro.

La sua funzione può essere chiarita con due film esemplari, *Vivre sa vie* e *Les Carabiniers*; in entrambi il recupero significa, da un lato, ripristino di una parola che tendenzialmente "non tradisca" (perché fuori dall'abitudine dello spettatore) e, dall'altro, creazione di rapporti con altre forme di parola e con l'immagine. Il richiamo a Bresson pare – ancora – non improprio.

Due premesse sembrano opportune. La prima per sottolineare come la didascalia rappresenti una cesura nella progressione delle immagini, quindi un vuoto che si articola con un pieno, ma un vuoto significativo, la cui collocazione non è certo indifferente: il suo compito è diverso se introduce una sequenza, se la interrompe o se serve a legare due sequenze. È comunque un elemento del montaggio. Non solo, ma ciascuna didascalia può essere indipendente dalle altre, oppure combinarsi fino a costituire, in qualche modo, un "discorso" (è il caso di *Vivre sa vie*). La seconda premessa per far notare come anche all'interno della parola scritta si possono rinvenire intonazioni soggettive; è infatti lecito pensare che la scrittura personale del regista ripresa sullo schermo (come in *Les Deux anglaises* e in *Les Carabiniers*) intenda dare una connotazione di non distanza. Non a caso, infatti, l'andamento brechtiano di *Vivre sa vie*, si avvale, viceversa, di scritte "oggettive" per scandire i capitoli. Esse servono perciò ad un preciso scopo nel progetto narrativo. Non c'è infatti evidente "progresso" nel racconto, come ha sottolineato lo stesso Godard: «Quel che mi sorprende, rivedendo il film, è che sembra il mio film più composito, mentre per me non lo era affatto. Ho preso un materiale bruto, dei ciottoli perfettamente levigati che ho messo gli uni accanto agli altri, e questo materiale si è organizzato». Le didascalie sembrano avvalorare questa apparente casualità di impaginazione. Non solo, ma al loro interno accostano volutamente casuale e necessario, quotidiano e narrativamente costruito: «Le magasin de disques – Deux mille francs – Nana vit sa vie» (II quadro); «La concierge – Paul – La passion de Jeanne d'Arc – Un journaliste» (III); «Un jeune homme – Luigi – Nana se demande si elle est heureuse» (IX); «Le trottoir – Un type – Le bonheur n'est pas gai» (X); «Place du Châtelet – L'inconnu – Nana fait de la philosophie sans le savoir» (XI).

L'anticipazione della vicenda, almeno della sua conclusione, è indiretta, mediata, e affidata alla lunga citazione di Dreyer. Quelle immagini, quelle didascalie sono *rinforzate* per lo spettatore (un film muto "dentro" un sonoro) e prefigurano il destino di morte di Nana. Che il regista affidi alla didascalia una funzione non di mero raccordo ma straniante è testimoniato dal quadro XII, nel quale il ragazzo legge ampi brani del

La scritta che introduce il XII quadro di *Vivre sa vie*

Ritratto ovale di E. A. Poe. Il dialogo "senza peso" che precede o segue la lettura («Alors, on fait quoi aujourd'hui?». «On va au Luxembourg ne rien faire?». «Tu sais, je crois qu'il va pleuvoir») è reso con sottotitoli, e la parola scritta (del libro) non viene fatta vedere ma letta. L'irruzione di un procedimento del muto (la didascalia) produce – ancora – sorpresa nello spettatore, ma serve anche a marcare i rapporti che si instaurano in seguito, durante la lettura, tra le frasi di Poe e l'immagine (l'insistito "ritratto" di Nana in primo piano), tra l'immagine e il Leimotiv musicale, e tra la voce recitante del giovane in campo e fuori campo. La parola come materiale percorre tutte le sue possibilità, avvalora l'immagine (la voce è quella di Godard), non la completa o sostituisce. La parola scritta può dunque avere valore di sottolineatura; lo confermerà in seguito *Le Mépris*. Vale infatti la pena di sottolineare che non ci sono scritte nel film (i titoli di testa sono letti)[1], quasi a dare risalto alla breve sequenza della morte di Camille e Jerry: dei rumori, poche immagini montate assieme alla parte finale della lettera indirizzata a Paul: «Je t'embrasse... Adieu Camille».

La parola, al cinema, può essere icastica quanto l'immagine. Perciò gli esergo sono sempre significativi, poiché danno una sorta di impronta iniziale. Così, in *Les Carabiniers*, la frase di Borges («Plus cela va, plus je vais vers la simplicité. J'utilise les métaphores les plus usées. Au fond, c'est ce-

Alcune immagini
dal XII quadro di
Vivre sa vie

la qui est éternel: les étoiles ressemblent à des yeux, par exemple, où la mort est comme le sommeil») sembra fornire la chiave stilistica, quella dell'apologo, una favola grottesca («conte de fées») intessuta di fatti («conte de faits»)[2]. L'esergo di *Vivre sa vie* («Il faut se prêter aux autres et se donner à soi-même». Montaigne) è una traccia interpretativa di tipo tematico. All'inizio, comunque, c'è la parola.

La ritroveremo, ancora scritta, ad intervallare l'andamento narrativo di *Les Carabiniers*, per quanto sconnesso e sinuoso. La progressione del racconto sembra affidata primariamente alle didascalie (ancora una volta scritte a mano da Godard). La scelta è tutt'altro che semplice; si tratta infatti, come informa lo stesso regista, di testi copiati parola per parola da lettere di soldati circondati a Stalingrado, della lettera di un ussaro di Napoleone durante la campagna di Spagna, e soprattutto di circolari di Himmler a vari comandanti di gruppi di combattimento. Le parole, quindi, assumono in qualche modo il carattere di testimonianza, o reperto storico; al pari, si direb-

be, degli inserti di documentari di guerra, con il loro sonoro "vero"[3] che si alternano alle sequenze di finzione. A queste parole "storiche" Godard mantiene (o dà, quasi sempre) la forma di lettere. I due protagonisti spediscono parole e portano con sé, come bottino, delle immagini. Il regista continua a mescolare i materiali: agli "ingenui" film delle origini (con i quali Michel-Ange si immedesima) seguono brani di attualità di guerra, dopo una didascalia ironica viene una secca informazione («On fait partie de la légion Condor»). Il racconto di fate si mescola con quello di fatti. Parole e immagini, riportate alla loro originarietà, per comporre una favola crudele.

1. È curioso notare una singolare coincidenza con un simile procedimento adottato da Truffaut: un film dedicato alla parola scritta come *Farenheit 451* inizia con i titoli di testa detti a voce.
2. Una dichiarazione di poetica sottolineata dalla propria scrittura che trova riscontro in quella, detta con la propria voce, che apre *Le Mépris*: «Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. *Le Mépris* est l'histoire de ce monde». Sullo schermo vediamo al lavoro l'operatore Raoul Coutard.
3. «Ogni aereo ha il vero rumore del suo motore, e non abbiamo mai messo il ronzio di un Heinkel su un'immagine di Spitfire. E neppure una raffica di Beretta quando si vede un mitra Thomson».

Godard e la scrittura: vedere qui, sentire altrove

Serafino Murri

Sans doute est-ce que nous ne savons ni voir ni entendre,
ou alors que le son est trop fort,
et qu'il faut apprendre à voir ici pour entendre ailleurs,
apprendre à s'entendre parler pour voir ce que font les autres.
Les autres c'est ailleurs de notre ici.
Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, *Ici et ailleurs* (1974)

Per Godard l'immagine non è un oggetto, ma un processo. Non un dato, ma un "punto d'incontro". Non una "pietra sopra" il dire, ma l'apertura di un discorso ininterrotto che nessuno, né il regista né il suo interlocutore, sa davvero dove porterà. Il rapporto biunivoco tra segno e significato che alimenta l'utopia del Linguaggio, nell'opera di Godard è notoriamente messo in scacco attraverso una miriade di piccole, prepotenti "sgrammaticature": ma è nell'inserimento della scrittura come codice "stabile" all'interno della processualità cronologica di cinema e video che lo scacco si trasforma in vera e propria negazione.

L'uso della parola scritta rende tangibile la necessità di un ribaltamento del senso delle immagini-calco e del realismo ideologico, facendo brillare con micro-esplosioni di senso accessorio le linee di forza potenziali dell'esperienza mentale del *vedere*: sostituisce, completa, contraddice o nega quel che l'icona dà per scontato come verità mimetica che induce assuefazione. Il senso instabile della parola scritta nel cinema di Godard sortisce l'effetto di perturbare e rendere precario il rapporto tra quel che il film *mostra* e quel che il film *dice*: il punto è trascendere l'ovvietà contenutistica dei concetti, rompere l'involucro ontologico della parola, il suo legame dogmatico con la soggettività narrante: arrivare all'oggetto per *sfondare il limite dell'altrove*, fuori della gabbia autoreferenziale della comunicazione. Come sintetizza Deleuze, «il problema di scrivere non si scinde da quello di vedere e sentire: in realtà quando nella lingua si crea un'altra lingua, è l'intero linguaggio che tende verso un limite "asintattico", "agrammaticale" che comunica con il proprio esterno»[1]. Nella decostruzio-

ne della parola attraverso le immagini e delle immagini attraverso la parola, Godard attacca innanzitutto il potere "religioso" del linguaggio, l'immanenza della Verità che la Legge impone attraverso il suo Verbo, la parola-contratto che nega ogni possibilità di smentita o di riformulazione:

> Quando c'è una legge scritta lì, sulla carta, non c'è nessun bisogno di giudicare; è un decreto, quello, non una legge... È un decreto, è un ordine. Invece le immagini non sono un ordine; vengono messe in un certo ordine solo perché ne emani un certo modo di vivere; fra due poli, una corrente; e l'immagine è un neutro, che può essere portato più o meno lontano; ed è per questo che è estremamente potente[2].

La scrittura visiva, in altri termini, va a rendere precaria la funzione proverbialmente legata all'atto di scrivere: *fissare un'idea* tramite la grafia, una volta per tutte. Senza la possibilità di una traccia permanente, la parola scritta che si "consuma" nella visione carica le idee di un ruolo militante, e libera l'immagine dallo spettro autoritario di un significato oggettivo imposto dall'alto: un film che si smaschera come messaggio, che si mostra "parlandosi addosso", non è più identico a se stesso, monolitico e immutabile, ma si apre brechtianamente all'appropriazione da parte di chi guarda. Del resto, per Godard l'importanza del cinema è *dialettica*, perché «permette di imprimere un'espressione e di esprimere un'impressione: dentro ci sono entrambe le cose»[3]: la sua forma stessa, nella commistione tra esperienza soggettiva e registrazione oggettiva, tra pensiero e mondo, mette in moto la possibilità (universale) di espropriare individualmente il potere dei suoi incorporei mezzi di coercizione e di plagio.

Sentire in luogo di vedere

Nel secondo tomo della sua opera di ascendenza deleuziana *L'Entre-Images*, Raymond Bellour individua quattro modalità «che legano il testo e la parola all'immagine» nel cinema di Godard: 1) il «circuito dei libri» (onnipresenti e visibili); 2) quello «della citazione» che «nasce dai libri, al di qua e al di là: al di qua [...] come tracce disponibili. Al di là, per creare dissociazioni impalpabili»; 3) i «testi già esistenti [...] pubblicità, insegne, graffiti [...] la pagina del libro o di testo che prende tutto lo schermo (il diario di Pierrot, le lettere dei "Carabiniers", ecc.)»; 4) «le voci. Tutte le voci. Quelle dei libri e delle citazioni. Quelle di tutti i personaggi da cui la voce di Godard si distacca». Queste modalità, inoltre, si servirebbero di tre «maniere» (façons) di manifestarsi, di farsi «vedere»: a) «descrittiva», b) «storica e stilistica», c) «metafisica» (visione della visione)[4].

Ora, si può prendere per buona ognuna delle classificazioni e combinatorie che la critica francese ha fatto (persino Deleuze ci è caduto) della

molteplicità del cinema godardiano: quella recentissima di Bellour ha il pregio di una sincera, intellettuale e profonda sinteticità. Una fenomenologia della scrittura nelle immagini, però, lascia il problema sostanzialmente intatto: classificare Godard o sintetizzarlo significa giocare il suo gioco, ripercorrerne le tracce, estrarre dalle immagini i fuochi fatui dei meccanismi. Alla fine appare più urgente, per attraversare questa molteplicità senza mimarla, comprendere *l'unicità* di Godard: il nucleo magnetico attorno al quale ruotano, e per fissione si staccano, si diffondono e si affastellano i vari processi legati alla scrittura *delle* immagini, di quel complesso polisemico della visione che coinvolge nello stesso atto due funzioni differenti: la lettura e la visione. E l'unicità di Godard nell'uso della parola scritta si ritrova prima di tutto nel movimento che è stato giustamente definito «statuto figurale» della scrittura[5]: qualcosa che Bellour coglie (fedelmente al titolo del suo testo) *fra* le immagini che usa per descrivere il meccanismo della citazione, quando parla di *tracce* e *dissociazioni*. Godard cita se stesso in quanto traccia e portatore di un altrove, di una coesistenza dissociativa, di una coscienza che coagula tormenti, desideri e speranze nell'atto di esprimersi attraverso il cinema. Se dunque la parola detta, scritta, letta o vista *cita* l'autore *e* la coscienza della finzione di cui vuole fare partecipe lo spettatore, è pur vero che non è la parola a plagiare con i suoi meccanismi di lettura l'immagine, ma l'immagine a rendere la parola dissimile da se stessa (dal suo uso comune), dotandola di "visibilità" emozionale.

La parola, che nella psiche indica filogeneticamente il passaggio all'espressione adulta controllata dalla ratio, *regredisce* nella scrittura godardiana a *espressione preverbale*: significa più per l'effetto sensorio che produce che per quel che dice, si fa *dissociazione visibile* della compresenza dell'autore e della sua opera. Questo è vero non solo in modo microscopico per i cartelli animati di *La Chinoise* (1967) o i titoli di *Pierrot le fou* (1965) e *Une Femme est une femme* (1961), ma anche, in senso macroscopico, per le postmoderne *Histoire(s) du cinéma*: in quest'ultimo caso, sulle immagini arbitrariamente associate va a ricadere in *sovrimpressione* una parola cortocircuitata, che come una lampadina fulminata compie l'atto di illuminare, ne suggerisce l'idea, ne sottolinea la necessità, ma sostanzialmente *non funziona*, è un indicibile. La parola, per quanto si posi a fatidica, dirimente ed esiziale, è un (wellesiano) «fake», perché contiene già in sé la propria risposta visiva e l'ulteriore smentita concettuale. Associare Hitchcock alla frase «une industrie de la mort», la majorette davanti alla bandiera americana a «Rêver» o Brecht a «Je fais des bijoux pour les pauvres» diventa un fatto sinfonico, che smaschera il gioco di scatole cinesi della mistificazione spettacolare, mimandolo più che denunciandolo direttamente. Un gioco tanto più evidente quanto più la parola sopperisce alla stessa funzione *epigrammatica* dell'immagi-

Week-end

ne: una condensazione tematica che devia ironicamente, nello sgretolamento del calco originale, la valenza logica ed emozionale *comune* dei significati compresenti.

La tecnica della *sovrimpressione*, che domina l'uso straniante della parola-epigramma nell'epoca della simultaneità elettronica (da *Ici et ailleurs* in poi), serve a integrare l'espressione visiva provocando *rigurgiti accessori di senso* sulle impressioni rilasciate dal film. È in questo sovrappiù espressivo che può liberarsi il processo *soggettivante* dello spettatore, nel momento in cui la letteralità dell'immagine (già dissolta dai rallentati, dalle sfuocature, dai trattamenti cromatici e via dicendo) viene corrosa nelle sue fondamenta analogiche: lo spettatore deve chiedersi, nel caos dei significanti, a cosa servano l'immagine e la parola in una simile *metastasi semantica*, in cui ogni termine al contempo rafforza e smentisce l'altro, soffocandolo con la sua crescita abnorme. Il *Verfremdungseffekt* brechtiano si fonde all'eccentrico di Majakovskij e Dada, l'apatia dell'*eiron* all'*enthousiasmos* dell'eternamente «bello, ventiduenne»[6]. La dissacrazione definitiva della Legge dei significanti si compie a priori, *nell'opera*: come in Brecht, in Duchamp, in Warhol. Allo spettatore non resta che ricomporre (impietosamente) le *disiecta membra* del massacro iconico.

Per esemplificare, con un breve balzo all'indietro, accenniamo ad alcune delle funzioni assolte dalla parola scritta nel cinema di Godard: co-

me la "sintesi ellittica" del pensiero impronunciato – i sottotitoli finali di *Vivre sa vie* (1962) –, o la "sintesi stocastica" delle verbose conversazioni di *Une Femme mariée* (1964), dove le scritte al centro dell'immagine, che riprendono brani di frasi dialogiche, servono a creare un'eco dell'evento appena passato con quello che in musica si chiama «sostenuto» (note di un accordo già passato che permangono nella frase musicale), divengono prolungamenti cronologici che "mimano" l'attenzione dello spettatore, la anticipano, la accompagnano. Quel che conta in entrambi i casi è l'effetto di rimbalzo obbligato dell'attenzione dello spettatore su nuclei effimeri di discorso, che caricano di importanza parodistica l'atto di parlare ed esprimersi.

Del resto, a differenza che nelle *Histoire(s)* con i loro tempi rarefatti e di dissolvimento magnetico del senso comune, il cinema in pellicola di Godard opera (a tutt'oggi) sulla *volatilità* della scrittura nel tempo, sull'imposizione di un ritmo particolare di decodifica-attenzione. La velocità sintetica del film nel suo comporsi attraverso il montaggio (per quanto visibile e svelato), con-figura la parola scritta restituendole una parvenza *prototipica*, che poi è la stessa qualità che ogni film condivide con gli eventi della vita. Se è vero infatti che la scrittura viene eletta in Godard ad evento al pari dei brani diegetici dei film (proseguendo in linea diretta i paradossi pop dei *cine-volantini*), va anche notato che in ogni singolo film essa si fa carico di un processo *diverso* perché unico, contestuale, organico alla storia, *situazionale*: le lettere disseminate sui personaggi della parola «union» in *Vent d'est* (1969), gli slogan, le *tag* e i graffiti di *One plus one*, lo sbriciolamento autoironico del titolo «Cahiers Marxistes-leninistes» in *La Chinoise* (Marx, hier, Nini ecc.), le scritture «in atto» di *Bande à part* (1969), la lettera di Nana in *Vivre sa vie*, i «cartelli» di *Sauve qui peut (la vie)* [1980], i cartelli metafilmici, vertoviani, il celeberrimo «Faux raccord» di *Week-end* (1967), persino l'insegna al neon in *Une Femme est une femme* con le sue "intermittenze testuali", ogni uso della parola scritta *riflette per osmosi strutturale il contenuto ultimo del film, il suo approdo ideologico*, legandosi per giunta al *carattere individuale* dei personaggi. Ovvero: le scritte si fanno "dispersive" in *Vent d'est*, clandestine in *One plus one*, analizzate fino allo smembramento in *La Chinoise*, immanenti, totali e chiuse come la vita di Nana in *Vivre sa vie*, surrealiste e metafilmiche nella denuncia aperta della bêtise borghese in *Week-end*, volubili come donne in *Une Femme est une femme*. Dunque, la modalità della scritta godardiana è "vivente" non tanto perché «si muove e si sviluppa» (sappiamo bene che il cinema è un falso movimento e che il suo sviluppo non è che un *loop*), ma perché incarna un'attitudine universale dello spirito, come fosse un personaggio, e nella sua essenza fittizia identifica tutte le singole esistenze concrete.

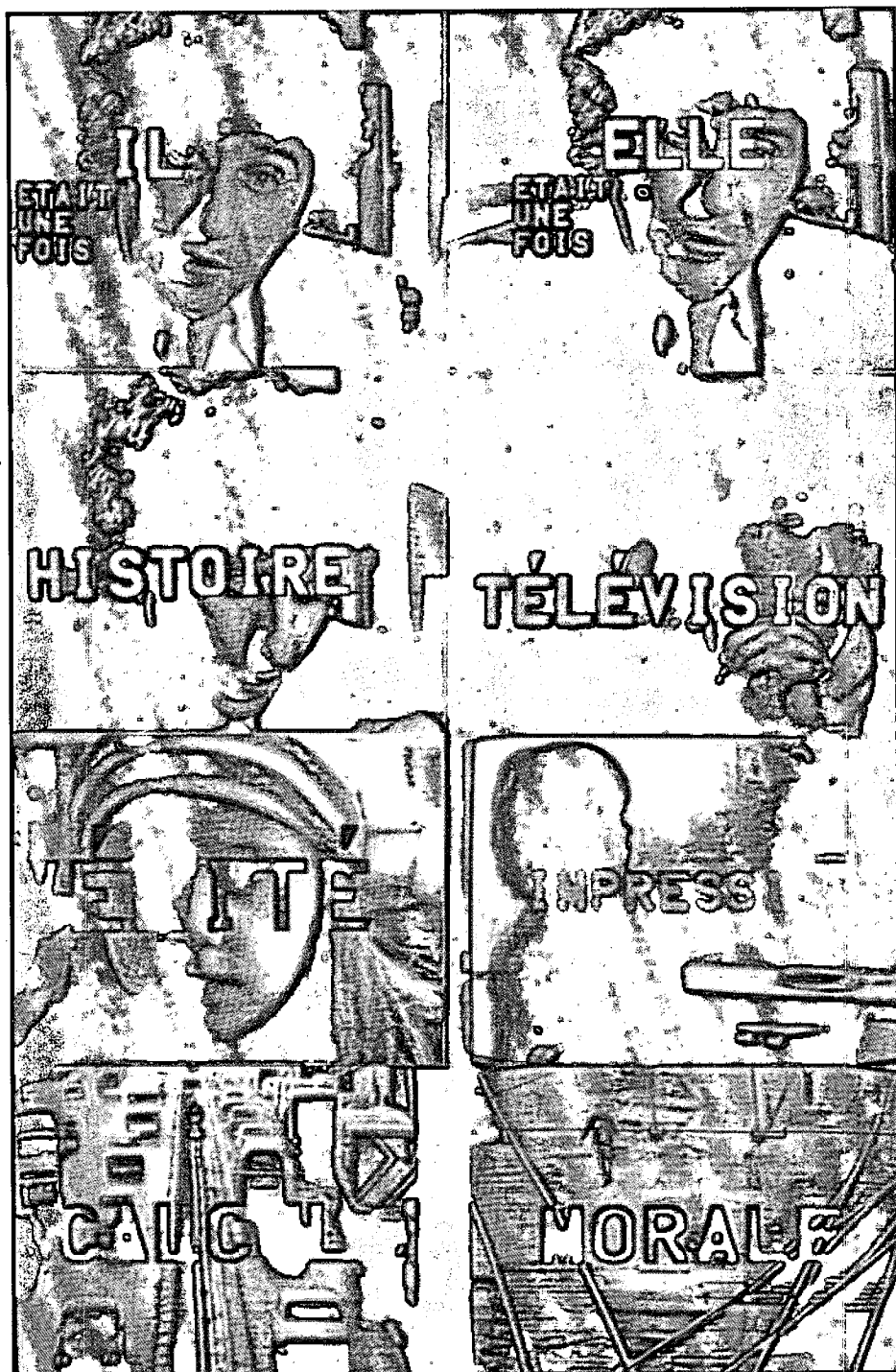
Nelle immagini prodotte da Godard (in pellicola, in video) i limiti tra finzione, realtà e metacinema, che Dziga Vertov sognava di infrangere,

non esistono più, ma *coesistono*, e spregiudicatamente, grazie all'audacia con cui il regista ha espropriato gli stilemi del mezzo di triturazione culturale più grande ed efficace, quella *televisione* (letteralmente: visione a distanza) che si profila sempre più come punto d'approdo della visione individualista, soggettivizzata, di quell'autismo percettivo (l'identificazione tra Io e Mondo) che il cinema prometteva senza mantenere nel buio inganno collettivo della sala.

Il cinema di Godard è sempre stato «televisivo» nel senso di «digerente»: più che metacinema, un «sovraccinema», un gesto di «restituzione» delle immagini al mondo piuttosto che di ripresa ex-novo del mondo nelle immagini. Poi è arrivato il video in tutta la sua laidezza di bloc-notes di carta riciclata. Se, come diceva genialmente Daney, il cinema è stato la fase della suzione infantile delle immagini e la televisione la loro (di)gestione, il video per Godard ne è il rigurgito adulto, la testimonianza d'una indigestione troppo a lungo covata: immagini che tornano dallo stomaco dell'autore-spettatore, del Godard idrovora delle fantasmagorie visive dei film visti e di quelli immaginati.

Il video diventa il terreno su cui far esplodere l'intervento della *coscienza come manipolazione* dell'esistente, dell'oggetto esterno. Il video come "televisione ribaltata" su chi la guarda, e il collettivo come fatto personale, espressione televisiva del circuito chiuso dell'ego ingolfato dalle immagini restituite e da quelle subite, qualcosa che riguarda la parte visibile dell'intimità: estremo sacrificio del privato sull'altare dell'immagine, endoscopia, referto autoptico del gesto di filmare, in cui si rispecchia con squallido lirismo la *paranoia panoptica* della civiltà televisiva, la sua barbarie felice. Nel video, quel che nel cinema era ancora delegato alla soggettività fittizia dei personaggi viene affidato alla spontaneità dell'espressione privata dell'autore, che il rito comunitario dell'identificazione in sala non ammetteva. L'immagine video, con la sua grana oscenamente televisiva, ideologicamente ricca e esteticamente povera, accarezza senza più complessi di colpa la soglia morale dell'irrappresentabile baziniano, *fa pornografia innocente* nel momento in cui viola il segreto deperibile dell'intimità del tempo per gettare le "mummie" di nuovo in pasto alla vita e documentare quella morte per deflagrazione lenta e capillare che è l'esistenza al di fuori della sua messa in scena (in fondo, dietro c'è ancora molto Vertov).

«La pornografia – dice Godard – fa parte del totalitarismo, e il totalitarismo della pornografia [...]. In *Numéro Deux*, anche lì, ho usato delle immagini pornografiche; però in un modo meno brutale e dentro a delle storie di famiglia, perché il culo fa parte della famiglia»[7]. Se nel privato «un culo è un culo», e non più «un'immagine che fa orrore, che non guardi in modo normale»[8], il circolo paritario tra autore e spettatore va a chiudersi con due pornografie voyeuriste a confronto. Due solitudini

Alcune immagini di *France tour détour deux enfants* (1977-78)

dissociate e inconciliabili che si guardano facendo l'una da specchio all'altra. Ancora una volta, l'obbiettivo è *infrangere*: se non altro, il vetro dell'obbiettivo o quello dello schermo televisivo, finalmente riuniti nell'unico corpo virtuale dell'assenza.

Che Godard voglia invitare all'infrazione il suo spettatore e renderlo "complice" dei suoi delitti, lo dice chiaramente un altro stratagemma della parola scritta con cui viene messa in questione la funzione dell'autore: è il caso in cui i titoli dei film vengono corretti "a vista" mentre il film scorre, per sottolineare come non ci si può fidare dell'ovvietà che la concettualizzazione delle immagini propone: per esempio, «Les françaises vues par Jean-Luc Godard» che diventa «Les françaises entendues», «British images» trasformato in «British sounds». Non è un caso, però, che l'attenzione venga *spostata dall'immagine al suono*, dall'atto del «voir», all'«entendre», che significa al contempo ascoltare e capire, come il verbo sentire in italiano e *to feel* in inglese. Godard *non si fida della vista*: l'uso della parola scritta e "visibile" serve a disvelare l'inganno concettuale delle immagini, come lo stile *trompe-l'oeil* ne disvela quello visivo. Per questo la parola scritta, nel suo cinema, torna ad essere un fatto «sensibile» prima che «intelligibile».

Ici et ailleurs e l'utopia concreta: una sinfonia della parola "bilogica"

Lo psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco, studiando la «logica delle emozioni» (sembra un ossimoro, ma non lo è), ha coniato un neologismo: «bilogica»[9]. Cosa distingue la logica dell'inconscio, dove si sedimenta la forza più nascosta e incontrollata che guida i comportamenti anche nell'applicazione razionale della logica? Il semplice fatto che si inverte l'assioma reazionario per cui «ogni reale è possibile», con un «ogni possibile è reale». Nel sogno o nei momenti in cui il corpo somatizza le proprie emozioni e guida il pensiero astratto, non vige più la logica aristotelica, quella che assicura la coerenza del pensiero affermando il principio di non contraddizione. *A* e *non-A* possono essere la stessa cosa, perché non esiste disgiunzione (il fatidico *o-o*), tutto è nello stesso momento e nello stesso luogo, in una sovrapposizione spazio-temporale che i matematici hanno descritto con la metafora invisibile (ma pensabile) dei cosiddetti spazi a *n* dimensioni: quelli in cui diversi tempi e spazi coesistono senza escludersi. La logica dei sogni, dell'inconscio e dell'amore è caratterizzata unicamente dal binomio *e-e*: nulla può negare quel che si manifesta come possibilità in nome di un principio di verità selettivo e superiore. Così funziona, a quanto pare, il nostro pensiero: attraverso la «simmetria»[10], che nega i principi fondamentali con cui la ratio esclude ciò che non le è omologo. Assenza di tempo, inversione, sostituzione della realtà esterna con la realtà psichica, assenza di contraddizione deli-

neano uno spazio in cui l'individualità con i suoi limiti autopoietici riabbraccia la sensazione del tutto, l'appartenenza a qualcosa che non è solo "se stessi" e che le sovrastrutture concettuali contengono a stento. La razionalità spiega e imprime, laddove l'inconscio esprime e non spiega, lascia *sovrapposto*. Nell'unione di emozione e razionalità, il limite tra soggetto e oggetto si rarefà, e nasce il pensiero *bilogico*. Se il cinema e il video di Godard sono "intellettuali" perché veicolano processi di pensiero, lo sono esattamente in questo senso: *bilogicamente*, nello sforzo di abolire le barriere comunicative che bandiscono l'alterità (anche quella personale) come inesistenza.

Il recupero dell'*alterità come comprensione* delle (e nelle) immagini *scritte* si compie in maniera perfetta in quel sinfonico crescendo di pensiero bilogico che porta il nome di *Ici et ailleurs*: emblematicamente, qui *e* altrove. È Godard stesso a spiegarci che «è per questo che in fondo ci ho messo tanto tempo a fare *Ici et ailleurs*, qualcosa come cinque anni; e abbiamo messo quel titolo, *Ici et ailleurs*, insistendo sulla parola *et*: il vero titolo del film è *Et*, non è né *ici* né *ailleurs*, è *et*, è *Ici et ailleurs*: vale a dire un certo movimento. Nessuno è tutto buono o tutto cattivo»[11]. *Ici et ailleurs* non è cinema *o* video: è, letteralmente cinema *e* video. È la trascrizione letterale del pensiero in atto degli autori attraverso le tecniche video, che le cadenze della voce off maschile (Godard) e femminile (Miéville) articolano secondo una specie di lirismo «zaum» chlebnikoviano[12], per istituire una rispondenza immediata tra processo testuale e scansione delle immagini. Ad esempio: la parola *prolungato* si allunga in un *proloooooongé*, il pronunciare la parola *ripensando* riporta il film sulle sue immagini iniziali, e così via. Niente è senza conseguenze, illustrativo, asettico. In *Ici et ailleurs* non c'è disgiunzione, tutto è scandito da quel *plus* con cui la voce traghetta le immagini da una sequenza all'altra come in un sogno ad occhi aperti, affastellando in un unico spazio ideale diverse realtà compresenti.

Ogni frase scritta in sovrimpressione prende a lampeggiare al momento giusto come in un giochetto didattico per bambini dove le parole chiave appaiono e scompaiono come le vite dei guerriglieri palestinesi in pellicola, attori senza statuto e senza finzione di cui si dice che probabilmente «sono quasi tutti morti». Allo straniamento vocale si aggiunge gradualmente qualcosa che spinge le immagini *oltre* il loro livello di critica della storia: la reiterazione ossessiva del pensiero associativo riflette l'andamento oscillante della bilogica, l'emozione riporta la logica sulla soglia della comprensione corporea degli eventi storici. Un ET solido si staglia al centro dello schermo mentre la voce lo usa per unificare concetti logicamente opposti, «qui *e* altrove», «vittoria *e* sconfitta», «velocemente *e* lentamente», «ovunque *e* da nessuna parte», «essere *e* avere», «distanza *e* tempo», «domanda *e* risposta», «entrata *e* uscita», e infine «sogno *e*

Ici et ailleurs

visione», il binomio che identifica lo spazio della visione bilogica per eccellenza. Stralci di titoli dei giornali cerchiati in rosso, emersi dalla logica quotidiana e deperibile della Storia, ricordano l'orrore del sapere e del non voler vedere, e ci risospingono nella logica della razionalità, di quell'*o-o* rappresentato dalla famigliola palestinese che si ingozza di immagini e modelli televisivi, essendo ormai perfettamente alienata, dissociata dalla sua origine per necessità di sopravvivenza: essendo, letteralmente, *altrove da se stessa.*

Nel regno del qui *o* altrove dominato dalla logica televisiva tutto è inconciliabile: «uomo *o* donna», «normale *o* folle», «tutto *o* nulla», «potente *o* miserabile», «sempre *o* mai». Dopo che un'incursione vocale del verbo brechtiano spiega come funziona la logica del capitale con il discorso degli zeri («un povero più zero uguale un meno povero... un meno povero più un altro zero uguale ad un ancora meno povero»), la frase chiave del film (e della poetica di Godard) al centro dello schermo suggella il punto d'approdo: «Imparare a *vedere*, non a leggere», con la parola *vedere* che lampeggia.

La sindrome della lettura distrugge la possibilità di vedere l'immagine nella sua vita autonoma; nell'ideologia spettacolare la spiegazione (implicita o esplicita) prevarica sempre ogni contenuto obiettivo. Allora non resta che aggredire la forma della lettura, far esplodere le spiegazioni mostrando come ogni parola può essere scelta, ogni concetto trasformato,

ogni frase resa significante o insignificante dalle altre frasi e dal contesto. Il metodo fusionale delle immagini invade lo spazio visivo: audaci associazioni-assemblaggi portano dalla foto di Hitler a quella di Golda Meir sotto il lampeggiare della scritta «Israele» che si trasforma in «Palestina». Due domande inchiodano i palestinesi trapiantati in Francia alla loro alienazione: «Come riempire il tempo libero?»; «Come trovare la propria immagine in quella di qualcun altro quando l'ordine si trasforma in disordine: come costruire la propria immagine?». Didatticamente (e indescrivibilmente), una lunga serie di icone quasi tutte statiche (di cui è rimasta celebre quella della «catena del DNA»), si snoda per mettere in contrasto il movimento disgregante della Società dello Spettacolo (televisivo) con quello unificante della tensione politica verso l'altrove che anima gli autori (anche loro due in uno: Godard *e* Miéville, Uomo *e* Donna).

Le immagini si disgiungono a poco a poco dai suoni di fronte agli occhi neri sgranati della famiglia, piantata come un'aiuola davanti alla televisione: il telefilm poliziesco *Cannon* prende il sonoro di un comizio hitleriano, il «qui» e l'«altrove» (in senso spaziale come in senso storico e temporale) convergono verso la simultaneità e la coesistenza. Le parole scritte si sgretolano di fronte al movimento pornografico del reale falsato dalla lettura: mentre un ragazzo legge una rivista hardcore ad alta voce, la scritta "kiss" sovrapposta ad un culo si scinde in «ki» e «SS» (si noti la molteplicità dei significati intrecciati: pornografia, nazismo, e allusione al modo di dire «baciami il culo») per trasformarsi infine sul volto di Kissinger in un'alternanza allusiva tra i lampeggianti prefissi «Kill» e «Kiss» che si uniscono a turno al suffisso «inger».

Così diventa chiaro il modo in cui gli schermi televisivi, con le loro immagini fittizie del mondo reale che omologano ogni fatto massificandolo nella poltiglia umana del «qui *o* altrove», ospitano sempre, *occultandola*, la simultaneità cronologica, storica e tipologica in cui si snoda quel momento della Storia che definiamo «cultura» o «umanità». Il contrasto tra il «qui» presente dei bambini franco-palestinesi, che guardano la Tv «dopo i compiti e prima della cena», e l'«altrove» passato dei guerriglieri che decidono le future strategie per passare un fiume sorvegliato dagli israeliani, è quello di un'intera civiltà che, seguendo l'accecamento della razionalità dell'antica Roma (quella del «divide et impera») ancor prima che di quella illuminista, ha costruito tutto il suo potere (a)morale sulla scissione e sulla rimozione, rese possibile dalla «lettura» come spiegazione ideologica a favore del dominio. Godard e Miéville al contrario uniscono scindendo, dimostrano come nell'evidenza non ci sia nulla di evidente, come nella dimostrazione non vi sia limite all'arbitrio, e come l'arbitrio sia l'unica (magra) possibilità di scelta rimasta alla soggettività separata dal mondo.

«Bisogna imparare a vedere qui per sentire altrove», conclude la voce di Anne Marie Miéville, perché «gli altri sono l'altrove del nostro qui». Del

percorso acentrico e irregolare costituito dall'ibrido film-video *Ici et ailleurs*, alla fine resta solo *il movimento verso l'altro*, il gesto dei pensieri sciolti dal loro involucro soggettivo in forma di allusive *parole in rivolta*. Pensieri evidenti e corporei, dunque, fatti di voce e immagini (quei pensieri che lo psicologo William James definiva «della stessa materia di cui sono fatte le cose»[13]), separati attraverso il cortocircuito delle parole scritte (agenti principali dello strumento di plagio del Nemico, la «lettura») dalla coscienza individuale dell'autore che si imprime nell'opera, e mentre si prefigura come punto di vista, dice il falso: cioè, dice *solo se stessa*. Così la soggettività autoriale giunge alla sua unica possibilità rivoluzionaria: l'ubiquità. Altrove da se stessa, sospesa tra i pensieri e le cose.

1. Gilles Deleuze, *Clinica e letteratura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997, p. 11.
2. J-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Tome I, Paris, Albatros, 1980; trad. it. *Introduzione alla vera storia del cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 266.
3. J-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 38.
4. Cfr. Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2*, POL, Paris, 1999, pp. 120 e sgg.
5. Cfr. Claire Levassor, *Images de l'écrit: les signes graphiques chez Godard*, «CinémAction», 52, luglio 1989, Corlet-Télérama, pp. 122 e sgg.
6. L'espressione è di Vladimir Majakovskij, nel poema *La nuvola in calzoni*.
7. J-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., pp. 257-258.
8. *Ibid.*
9. Per una definizione della teoria «bilogica» si veda Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bilogica*, Einaudi, Torino, 1981.
10. *Id.*, p. 40 e sgg..
11. J-L. Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, cit., p. 251.
12. Per una descrizione della logica onomatopeica «Zaum», si legga l'introduzione di Angelo Maria Ripellino a *Poesie di Velimir Chlebnikov*, Einaudi, Torino, 1968.
13. William James, *Saggi sull'empirismo radicale*, Laterza, Bari, 1971.

Le parole hanno un senso...
A proposito di *Immemory* di Chris Marker

Ivelise Perniola

L'iconoclastia moderna non consiste più nel distruggere le immagini, ma nel fabbricare immagini in cui non c'è niente da vedere.
Jean Baudrillard

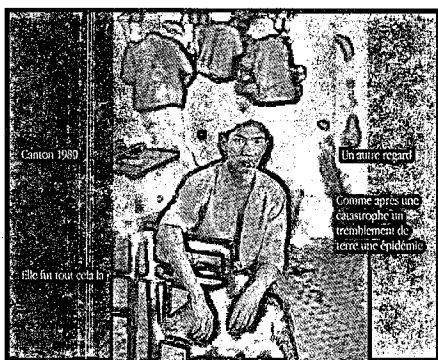
Oltre l'immagine: esplorazioni e visioni del digitale

Immemory One è, in ordine di tempo, l'ultima opera di Chris Marker, un autore che a distanza di anni non cessa di rinnovarsi e di esplorare le nuove frontiere dell'immagine e, soprattutto, il delicato rapporto che si viene ad instaurare tra l'immagine e la parola (parlata o scritta) che l'accompagna.

Immemory One (il titolo lascia enigmaticamente presagire un seguito) è un viaggio in otto sezioni (ma i percorsi possibili sono virtualmente infiniti) nella memoria markeriana, o piuttosto, come sottolinea l'autore, in un'"immemoria" che si nutre di suggestioni, di evocazioni, il cui effettivo accadimento è secondario: «La mia ipotesi di lavoro era che ogni memoria un po' lunga è più strutturata di quanto non appaia. Foto scattate apparentemente per caso, cartoline scelte secondo l'umore del momento, a partire da una certa quantità cominciano a disegnare un itinerario, a cartografare il paese immaginario che si estende all'interno di noi»[1]. In linea con la tradizione inaugurata da Aby Warburg con il suo *Atlantis Mnemosyne*, e perseguita da Gerhard Richter con il suo *Atlas*, Chris Marker ci offre un affascinante viaggio nelle *terrae incognitae* del suo passato; luoghi abitati da stelle del cinema, da personaggi fiabeschi e surreali, da uomini ormai morti e da creature mai nate. Le otto sezioni prescelte da Marker rappresentano alcuni degli snodi teorici più rappresentativi della sua opera: il viaggio, il museo, la memoria, il cinema, la fotografia, la guerra, la poesia e gli x-plugs (composizioni grafiche rese possibili dall'alto livello del programma digitale HyperStudio). Il viaggiatore (difficile trovare un altro termine per

definire lo "spettatore" di un'opera così multiforme) si muove con totale libertà attraverso le otto sezioni, scegliendo il percorso che preferisce, in base all'umore del momento o a precise curiosità. L'intervento del soggetto esecutore è determinante ed è concorrenziale alla creazione stessa dell'opera. Come rileva Raymond Bellour: «Opera aperta, o piuttosto opera in movimento, *Immemory* è forse soprattutto un'opera in espansione, elemento che la rende difficilmente qualificabile»[2]. Marker sottopone alla nostra attenzione un'enorme quantità di dati eterogenei: introducendo immagini cinematografiche, disegni, scritte in varie lingue, fotografie, crea un'opera che rappresenta pienamente il carattere caotico della rete globale.

La sperimentazione markeriana, sempre all'avanguardia, dopo un periodo, piuttosto lungo, di totale immersione nella produzione in video e nell'installazione di opere multimediali itineranti, è finalmente giunta di fronte ad uno dei grandi snodi dell'arte audiovisiva: la tecnologia digitale. Parafrasando il famoso saggio di Christian Metz, *Cinéma: langue ou langage?*, potremmo legittimamente proporre i termini di un dibattito: il cd-rom è cinema o informatica? Istintivamente si tenderebbe ad escludere il primo termine della questione; il monitor di un computer non può competere con lo schermo cinematografico, tuttavia Marker sostiene provocatoriamente che il cd-rom rappresenta il futuro del cinema, o perlomeno, il futuro di una certa modalità di creazione di immagini. E *Immemory* ne è la prova. Il cd-rom permette infatti alla parola scritta di intervenire attivamente all'interno della costruzione grafica dell'immagine, rompendo la tradizione logocentrica occidentale che perdura da secoli. La posizione di Ferdinand De Saussurre è emblematica di questo atteggiamento; egli infatti sosteneva che: «La scrittura vela la vista della lingua: essa non è un vestito ma un travestimento». Questa posizione è antitetica a quella orientale, nella quale la scrittura ha origini simbolico-analogiche e la calligrafia è un'arte con raffinati, quanto autonomi, codici estetici. La rivalutazione della parola come segno grafico è contemporanea allo sviluppo creativo di Chris Marker: tra gli anni '60 e gli anni '70, Henri Michaux lavora sulla fusione dei colori e dei segni grafici orientali; Jacques Derrida pubblica un'opera dal titolo *De la Grammatologie*[3] e, con alcuni anni di distanza, arriva lo splendido testo di Roland Barthes sul Giappone, *L'Empire des signes*[4]. Chris Marker, tuttavia, rimane per molti anni suggestionato più dalla parola parlata che da quella scritta, convinto che il segno grafico sullo schermo non possa essere colto in tutta la sua pregnanza e cada vittima dell'inesorabile passaggio del tempo cinematografico. La tecnologia digitale sfata questo pregiudizio, permettendo il ritorno sul testo e fondendo in unico mezzo il libro e il cinema, il punto di partenza e il punto di arrivo del regista francese. Se a tutto ciò si aggiunge che il cd-rom rappresenta per Marker l'unico modo di rappresentare il meccanismo sfuggente e labi-

Alcune immagini di *Immemory*

rintico della memoria umana, capiremo le ragioni che spingono il nostro autore a considerare la tecnologia digitale «una fase di un piano di assistenza delle macchine alla specie umana, l'unico piano che offra un futuro all'intelligenza»[5].

Immemory nasce dunque come l'avvenuta realizzazione di una duplice tensione che sottende da sempre la ricerca markeriana: il rapporto tra l'immagine e il testo e la rappresentazione dell'«arborescenza mnemonica» (come la definisce, con un'espressione cara a Marker, Robert Hooke, scienziato contemporaneo di Newton). Del resto, la problematica del testo si riallaccia al meccanismo proprio del ricordo: l'evocazione soggettiva di un momento passato avviene in una dimensione priva di un prima e di un dopo; il ricordo spontaneo sorge sciolto da legami cronologici o spaziali ed è inoltre caratterizzato da una trasformazione della realtà oggettiva in realtà personale. In modo del tutto analogo, la parola scritta associata all'immagine opera sulla rappresentazione mimetica del reale una deformazione soggettiva, tramu-

tando il senso, cancellandolo o moltiplicandolo. «L'oggettività non esiste», affermava Marker in *Lettre de Sibérie*: il ricordo e la parola sono garanti di tale perentoria affermazione. La parola scritta interviene sullo schermo con la potenza epifanica di un difetto dello sguardo; essa corrompe la verginità dell'immagine, nel medesimo modo in cui il ricordo corrompe la piatta oggettività dei fatti.

Il montaggio-orizzontale, di cui parla André Bazin a proposito di *Lettre de Sibérie*, ritorna quanto mai attuale in *Immemory*. «Chris Marker – dice il grande teorico francese – porta nei suoi film una concezione del tutto nuova del montaggio, che chiamerò orizzontale, in opposizione al montaggio tradizionale che opera nel senso della lunghezza della pellicola tramite il rapporto tra le inquadrature. Qui l'immagine non rinvia a quella che la precede o la segue, ma rinvia in qualche modo lateralmente a quel che ne è detto»[6]. In *Immemory* tale meccanismo è ancora più evidente, dal momento che l'immagine persiste sul monitor per un tempo superiore allo scorrimento del fotogramma e può dunque essere correlata ad un testo in espansione, che ne modifica progressivamente il senso. A tale proposito, si può citare un esempio: nella sottosezione *Chine* della sezione *Photo*, compare l'immagine in bianco e nero di un ragazzo con una sigaretta in bocca seduto su una sedia di paglia (vedi ill. p. 126); per alcuni secondi, l'immagine non reca alcuna didascalia esplicativa; in seguito, in cinque tempi diversi compaiono delle scritte che, come i pezzi di un puzzle, completano la decodifica dell'immagine: «Canton 1980 – un autre regard – comme après une catastrophe un tremblement de terre une épidémie – elle fut tout cela là – Grande Révolution Culturelle Prolétarienne». L'immagine, dapprima priva di coordinate sociali o storiche, viene ad assumere un senso, che non è però oggettivo, ma strettamente soggettivo. La didascalia che compare progressivamente è l'interpretazione emotiva di un'immagine che non ha alcun significato preesistente, non un'immagine giusta, ma giusto un'immagine (come dice Godard nelle sue *Histoire(s) du cinéma*). Il meccanismo è ripetuto svariate volte: prima l'immagine e poi il testo scritto che la trasforma. Marker svaluta, in un primo momento, l'immagine, privandola di qualsiasi senso, lasciandola sopravvivere come un'icona di un passato privo di referenze; all'iniziale smarrimento segue l'ingresso del testo scritto, che rimette le carte a posto, fornendo una (tra le tante) ipotesi di lettura e di decodifica.

Marker è dunque un iconoclasta dell'età contemporanea (seguendo la definizione di Baudrillard[7] che apre il presente saggio), un produttore di immagini nelle quali non c'è più nulla da vedere. Sin dagli anni '60, Paul-Louis Thirard evidenziava come il cinema markeriano fosse un cinema di parola, più che un cinema di immagini: «Sono rimasto quindici

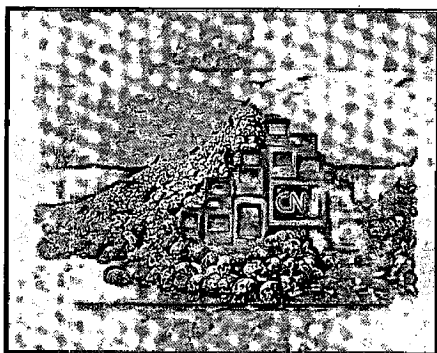
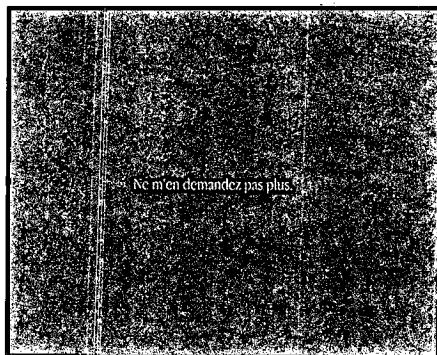
giorni a Cuba, e durante questi quindici giorni avrei potuto vedere e filmare le stesse cose di Marker»[8]. Tuttavia, l'intervento del testo restituisce ordine e senso ad un mondo caotico e insignificante. La parola, sia letta o recitata fuori campo sia scritta direttamente sullo schermo, è l'elemento razionale da opporre al *nonsense* dei dati che la macchina da presa registra con inconsapevole meccanicità. Le immagini non parlano, esse sono drammaticamente mute, contrariamente a quanto hanno sempre pensato i puristi e i difensori del cinéma-vérité. Le pubblicazioni fotografiche di Marker sono ugualmente caratterizzate dall'imprescindibile connubio tra l'immagine e la didascalia; nella prefazione del volume *Coréennes*, Marker definisce la sua opera «un cortometraggio che, si spera, inaugurerà l'apparizione di un nuovo genere, differente dall'album e dal reportage, e che in mancanza di una definizione migliore chiameremo "cine-saggio" (*ciné-essai*)»[9]. Il cine-saggio markeriano è l'impossibile, fino ad ora, fusione del libro illustrato e dell'immagine cinematografica; è la ricerca ossessiva di una coincidenza tra le visioni suscitate dalla lettura e il loro corrispondente nella realtà.

La tendenza espressa da Marker in *Immemory* è, del resto, anticipata da Jean-Luc Godard. La sua monumentale opera, *Histoire(s) du Cinéma*, è, graficamente, molto simile ad *Immemory*. Le immagini, che in gran quantità scorrono sullo schermo televisivo, trovano la loro logica interna nel testo che le accompagna e nelle parole che vengono loro sovraimpresse. Trattandosi tuttavia di un'opera in video, lo spettatore non è ancora in grado di intervenire direttamente sul testo, regolando a suo piacimento i tempi di scorrimento delle immagini e delle parole. Marker e Godard si riconfermano, a distanza di anni, come gli autori più all'avanguardia nel campo della sperimentazione con il linguaggio. Sarebbe un'impresa quanto mai interessante analizzare le segrete corrispondenze che legano queste due opere così vicine nello spazio e nel tempo, tenendo presenti i costanti riferimenti che un autore fa all'altro e le numerose affinità teorico-concettuali. L'analogia grafica è solo il punto di partenza di un legame ben più profondo. Jean-Luc Godard nel 1962 scrive: «Mi considero un saggista, faccio saggi in forma di romanzo o romanzi in forma di saggio: solo che li filmo invece di scriverli. Se il cinema dovesse sparire, non mi perderei d'animo: passerei alla televisione; e se la televisione dovesse sparire tornerei alla carta e alla matita»[10]. Marker ha capito per tempo che dopo la fine del cinema, dopo la fine della televisione, vi era ancora un'altra carta da giocare (a parer suo la migliore): la tecnologia digitale. L'unico mezzo che permette di andare oltre l'immagine, laddove la parola e il ricordo vivono svincolati dalla realtà, in uno di quei «paesi immaginari» che Henri Michaux (grande fonte ispirativa di Marker) raggiungeva solo con una dose di mescalina.

La parola camaleonte

In un quadro le parole sono della
stessa sostanza delle immagini.
René Magritte

Michel Foucault nel suo bel saggio su Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*[11], analizza la potente carica eversiva di un quadro che sfugge a qualsiasi accademismo, pur rimanendo nel campo strettamente figurativo. I tabù che l'opera di Magritte infrange sono fondamentalmente due: la separazione tra segni linguistici ed elementi plastici e l'equivalenza tra somiglianza e affermazione. Chris Marker intraprende, in *Immemory*, una stessa epocale rottura all'interno dei codici di verosimiglianza cinematografica. La parola scritta, questa volta, non penetra all'interno di un codice simbolico (la pittura), che per quanto si vuole mimetica con la realtà è pur sempre una convenzione semiologica, ma direttamente all'interno di un'immagine (quella fotografica) che non è più convenzionale, ma reale. Il carattere già fortemente artificiale delle immagini digitali attutisce l'impatto di tale infrazione, aprendo, però, interessanti scenari futuri intorno alla compresenza sullo schermo di immagini e di parole. Marker, inoltre, al pari di Magritte, sovraccarica l'immagine di una didascalia (sovente interna al quadro) che funge da spiegazione o, il più delle volte, da negazione. Basti citare un esempio: si vede un uomo privo di sensi sul ciglio di una strada; accanto, compare una didascalia che invita a non rimanere ingannati dal contesto (Israele 1960). Non si tratta infatti di una vittima del conflitto arabo-israeliano, come si potrebbe pensare ad un primo momento, ma di un artista colpito da insolazione. Marker si diverte a negare l'evidenza (come Magritte che sotto la raffigurazione di una pipa scrive provocatoriamente: «questo non è una pipa») e gioca costantemente in mezzo alle macerie di un significato e di un significante che non riescono più a rimanere uniti.

Nel 1970, Chris Marker realizza un breve ritratto dell'editore François Maspero, dall'emblematico titolo *Les Mots ont un sens*. Tale perentoria affermazione potrebbe fare da epigrafe all'intera opera markeriana. È compito arduo, infatti, trovare un regista per il quale le parole rivestano un significato così profondo e così costantemente elevato. In *Immemory*, tuttavia, la parola markeriana è libera di manifestarsi con la più assoluta libertà. Priva dei legami dell'intellegibile, cui deve sottostare la parola parlata, si ramifica in molteplici direzioni, dimostrando che le parole possono anche avere una pluralità di sensi. Il regista sperimenta, con rinnovata originalità, inedite modalità di disporre la parola scritta sul monitor. Avremo così la parola come rivelazione, come colore, come calligramma, la parola calligrafica e la parola montata.

Alcune immagini di *Immemory*

Marker ama giocare con le parole. Il *calembour* verbale, i doppi sensi, i giochi sintattici sono caratteristiche costanti dei suoi splendidi commenti. In *Immemory* ritroviamo tale peculiarità, arricchita, questa volta, di nuove prospettive. Egli ora gioca non solo con le parole, ma anche con i tempi che regolano la loro apparizione sullo schermo. Il "viaggiatore", in contemplazione di fronte a un'immagine, viene sorpreso da un'apparizione verbale, che sopraggiunge con l'imprevedibilità di una rivelazione; il gatto Guillaume, sorta di Virgilio felino che apre nuove strade allo sperduto esploratore, appare inaspettato, invitando a seguirlo su nuovi percorsi («en savoir plus?», ci domanda), rivelando i retroscena di un'immagine ambigua o rifiutandosi di dare spiegazioni. Emblematico, a tale proposito, un esempio citato anche da Raymond Bellour[12]: giunti in conclusione dell'album di fotografie di Anton Krasna, veniamo a sapere che vi è ancora un'immagine, ben nascosta in fondo all'ultima pagina; la parola *ceci* ci invita ad andare avanti, ed ecco che compaiono tre teste umane tagliate su di un tavolo, appena

sfiorate da un uomo in camice bianco, del quale vediamo solo il busto; *Ne m'en demandez pas plus*, aggiunge una scritta bianca su schermo nero. L'attesa rivelazione si scioglie nel gioco e nel perdurare del mistero; del resto, non è detto che colui che possiede l'immagine ne sappia di più di colui che l'ha scattata. La dinamica dell'ipertesto digitale permette alla parola, come rivelazione, di mostrarsi in tutte le sue molteplici sfaccettature: scorrendo con il cursore sul testo, si evidenziano alcune parole chiave, che rimandano ad altre pagine del cd-rom, oppure ad una particolare parola è associata un'immagine, che appare e scompare a seconda della posizione che si mantiene sul monitor. La parola non solo rivela, ma evoca: è una «madeleine» in grado di innescare associazioni mnemoniche e di produrre immagini, talvolta decontestualizzate dal testo (spesso una parola ci trascina da una sezione all'altra di *Immemory*). Una tale manipolazione del testo scritto è realizzabile solo attraverso la tecnologia informatica, l'unica che permette al lettore la scelta della presenza o dell'assenza del testo sullo schermo. La parola in *Immemory*, non rivela solo l'immagine, ma anche ciò che si trova al di là di essa, il fuori campo (grande enigma dell'immagine cinematografica): Marker, infatti, ci rivela, nelle didascalie, ciò che *non* ha fotografato, ciò che era accanto all'immagine prescelta e che, per pudore, per sfida o per semplice gioco, è uscito fuori dal mirino e per un soffio ha schivato l'immortalità.

Il regista francese associa ai tempi della parola una costante variazione cromatica. I testi caratterizzati da un tono serio e riflessivo e i due volumi fotografici trasferiti integralmente nel cd-rom (*Coréennes*[13] e *Le Depays*[14]) sono trascritti in bianco su schermo nero o viceversa. Le apparizioni improvvise, i giochi di parole, lo scherzo appaiono invece in differenti tonalità. In questo modo Marker offre delle indicazioni di lettura e induce il lettore – in base alla composizione delle parole sullo schermo, al colore, ai caratteri – ad un particolare atteggiamento recettivo. La fantasia grafica markeriana si cimenta anche nella creazione di calligrammi; il calligramma è un componimento poetico in cui la disposizione tipografica dei versi concorre all'effetto estetico. Il testo sovraimpresso sul volto di Simone Genevois, protagonista di *La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* di Marc de Gastyne (1928), muta colore, dal nero al bianco, in concomitanza con la linea della capigliatura dell'attrice. La lettura del testo distrugge l'effetto grafico, che si ricompone immediatamente, con una visione d'insieme. Marker realizza un calligramma modellando il testo su di un'immagine cinematografica, e così fondendo in un unico linguaggio due linguaggi antitetici, una «situazione di lettura e il ricordo del dispositivo di proiezione»[15]. Di nuovo, l'intervento della scrittura si costruisce, non sul disegno, ma direttamente sull'immagine: l'immagine parla, la parola rappresenta.

In *Immemory* non poteva mancare la fascinazione markeriana per l'Oriente; il Giappone e la Cina («la domenica del mondo», come Marker la

definì in *Dimanche à Pékin*) sono presenti in ogni sezione del cd-rom. Accanto alle immagini dell'Oriente, troviamo anche le parole, gli affascinanti ideogrammi, criptici e misteriosi, che ad occhi occidentali si segnalano per la loro seducente bellezza grafica. Il segno orientale diventa in *Immemory* una pura icona estetica; una forma scevra da qualsiasi significato, che si staglia sullo schermo, come una scultura nel deserto. Osservare le forme pure degli ideogrammi, distanziati dalla virtualità del monitor digitale, richiama alla mente alcuni passi del racconto del pittore Jean Dubuffet, *Palanc l'écrituriste*, che riguarda direttamente il problema della rivendicazione della scrittura contro la parola: «Tutto è parola, tutto ciò che è parola è più o meno forma»[16]. O ancora: «Il suo pensiero è interamente occupato da idee astratte e filosofiche. Ciò che lo interessa è soltanto la parola; cioè, egli dice, la purezza della parola, del segno». Marker, come il protagonista del racconto, trasforma l'alfabeto di una lingua sconosciuta in una forma astratta, autonoma e autosignificante. La suggestione del segno è particolarmente evidente negli x-plugs, che rappresentano una sezione a parte del cd-rom e nei quali Marker si diverte a creare figure, in cui la fusione della parola (sovente in lingue sconosciute ai più) e dell'immagine creano visioni di matrice fortemente surrealistica. Gli x-plugs markeriani sono emblema del trionfo di una società postmoderna che, con la fusione di icone, di marche immediatamente riconoscibili dalla forma grafica (il logo della rete televisiva CNN su di un ammasso di teschi), di slogan pubblicitari, sancisce la definitiva entrata del segno alfabetico nel regno dell'immagine. L'impossibilità del contatto e la virtualità del testo scritto rendono ormai obsoleta la distinzione tra libro e film, tra fotografia e disegno; su di un'unica pagina possono ora confluire tutte le forme di arte: musica, cinema, letteratura, poesia, fotografia. L'opera d'arte totale comincia a diventare qualcosa di realmente realizzabile.

L'ultima modalità della parola sullo schermo, rintracciabile in *Immemory*, è strettamente collegata al passato cinematografico di Marker. Si può legittimamente sostenere che le parole vengono montate sul monitor con la medesima perizia con cui si monta una serie di fotogrammi. La parola è mobile, in movimento, al pari di un'immagine cinematografica.

Il ritmo di scorrimento del testo varia a seconda del contenuto teorico e delle immagini ad esso associate. Talvolta, le parole scorrono talmente veloci che si fa fatica a leggerle, oppure compaiono simultaneamente sullo schermo, in un magma caotico e indiscernibile. In *Immemory*, le parole sono della stessa sostanza delle immagini. L'autore, abilissimo montatore di immagini, si rivela essere anche un arguto manipolatore di testi. Si avvale delle medesime tecniche del linguaggio cinematografico: calibra l'apparizione del testo, creando un effetto di suspense; rallenta, per favorire la riflessione; accelera, per creare pathos; suddivide, per mantenere inalterato il ritmo. Sotto questo punto di vista, *Immemory* potrebbe effettivamente essere considerata un'o-

pera cinematografica o, se non altro, il tentativo (riuscito) di proiettare il linguaggio cinematografico su di medium totalmente nuovo.

Le cinque modalità della parola che sono state evidenziate (rivelata, colorata, calligrammatica, calligrafica, montata) rappresentano una delle possibili chiavi di lettura di un'opera tra le più originali e innovative degli ultimi anni. Chris Marker, straordinario anticipatore di tendenze (basti pensare alle numerose intuizioni millenaristico-catastrofiche de *La Jetée*, riprese poi da tanta fantascienza dei decenni successivi) si segnala ancora una volta, all'età di settantanove anni, come una delle menti più vivaci del cinema europeo. In un panorama cinematografico, che per distinguersi dall'effettismo e dalla forma vuota del cinema statunitense ritorna alla semplicità delle origini, Chris Marker e con lui Jean-Luc Godard si segnalano per la consapevolezza che: «Non c'è visivo che non sia percepito, fin nel suo ritiro estremo e essenziale, in un audiovisivo o in uno scrittovisivo che lo contiene, all'orizzonte del quale è in gioco oggi l'esistenza di qualcosa che assomiglia ancora all'arte»[17]. In una società che tende a estremizzare il valore autonomo dell'immagine – sia nel parossismo tecnologico-pubblicitario del cinema americano, sia nell'ingenua ricerca di un realismo spontaneo di molto cinema europeo – l'opera di Marker si pone come la più cosciente espressione di un discorso-immagine, sintesi del verbo e della sua rappresentazione e unico possibile futuro per un cinema in agonia. In fondo, ci dice Marker attraverso *Immemory*, le parole hanno un senso che le immagini non hanno.

---

1. Chris Marker, testo introduttivo pubblicato in accompagnamento al cd-rom *Immemory*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1997.
2. Raymond Bellour, *Le Livre, aller, retour*, in *Qu'est-ce qu'une madeleine - A propos du cd-rom "Immemory" de Chris Marker*, Yves Gevaert Éditeur/Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.
3. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967; trad. it. *Della Grammatologia*, Jaca Book, Milano, 1969.
4. Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, Éditions d'Art Albert Skira-Champs Flammarion, Genève, 1970; trad. it. *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984.
5. La frase è tratta dal commento di *Sans Soleil* (1982) e nell'originale si riferiva ai videogiochi, pallidi antenati dei progressi odierni nel campo dell'informatica.
6. André Bazin, *Lettre de Sibérie*, «France Observateur», 30 ottobre 1958; trad. it. in Roberto Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino, 1985, p. 230.
7. Jean Baudrillard, *Allo Specchio*, in *Estetica della disillusione*, Lithos Edizioni, Roma, 1998.
8. Paul-Louis Thirard, *Cuba oui*, «Positif», novembre 56, 1963.
9. Ch. Marker, *Coréennes*, Éditions du Seuil, Coll. Court métrage, Paris, 1959.
10. *Entretien avec Jean-Luc Godard*, «Cahiers du Cinéma», 138, dicembre 1962. Trad. it. in J-L. Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano, 1971, p. 164.
11. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Éditions Fata Morgana, Paris, 1983; trad. it. *Questo non è una pipa*, SE, Milano, 1988.
12. R. Bellour, *Le Livre, aller, retour*, cit.
13. Ch. Marker, *Coréennes*, cit.
14. Ch. Marker, *Le Depays*, Éd. Herscher, Paris, 1982.
15. R. Bellour, *Le Livre, aller, retour*, cit.
16. Jean Dubuffet, *Palanc l'écrituriste*, «Les Lettres Nouvelles», giugno-agosto 1964.
17. R. Bellour, *La Double hélice*, in Id., C. David e Ch. Van Assche, *Passages de l'image*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1990; trad. it. *La doppia elica*, in Valentina Valentini (a cura di), *Il video a venire*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 1999, p. 53.

Glauber Rocha sul set di
O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro

Le lettere al mondo di Glauber Rocha

Claudio M. Valentinetti

In Brasile, Glauber Rocha – il maggior teorico ed esponente del Cinema Novo degli anni '60 – continua a essere oggetto senza fine di discussioni, di dibattiti e di libri, che riesaminano i film e riesumano il personaggio, tentando quasi sempre di trarre un bilancio definitivo sull'uomo e sul regista, che risulta tuttavia ancora impossibile, nonostante siano già passati diciotto anni dalla prematura scomparsa di questo personaggio davvero unico nella storia del cinema. Per lui, all'epoca, tutti gli aggettivi sono stati usati, così come le iperboli: spesso anche per mascherare – da parte di certa critica che veniva presa "in contropiede" dai simbolismi forse troppo arditi e da alcune metafore criptiche presenti nel linguaggio del maestro baiano – una certa incomprensione, quando non una decisa irritazione: si ricordino, in proposito, le polemiche veneziane seguite alla presentazione di *A Idade da Terra*, l'ultimo suo film. Ma Glauber era così: senza mezze misure, polemico, travolgente, un fiume in piena di idee. In poche parole «un vulcano», come lo definisce un "compagno di strada" di gioventù, João Carlos Teixeira Gomes, nel suo gradevole *Glauber Rocha, esse vulcão* (Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997). Ma anche in questo caso si tratta di un libro basato sulla soggettività del ricordo e della memoria eletta a presunta "oggettività", come quelli – più critici forse – di Geraldo Sarno (lui sì, davvero, un "compagno di strada", grande autore di cortometraggi sulla cultura popolare più volte esibiti alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro), *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano* (Rio Filme, CIEC e Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1995) e di José Carlos Avellar (critico "storico" del «Jornal do Brasil»), *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, inutilmente impreziosito dal pretenzioso sottotitolo "joyciano" e "dylanthomasiano" *A linha reta, o melaço da cana e o retrato do artista quando jovem* (Rocco, Rio de Janeiro, 1995). Decisamente più interessante, invece, è *Cartas ao Mundo*, il lavoro da certosino (Companhia das Letras, São Paulo, 1997, pp. 794) svolto da Ivana Bentes, già autrice di un libro su Joaquim Pedro de Andrade (Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1996), che, piena di buona volontà e di passione, si è tuffata negli archivi di "Tempo Glauber", una fondazione pe-

rennemente senza fondi, portata avanti con fatica e con orgoglio dalla madre di Glauber, dona Lúcia Rocha, che in questo modo ha voluto continuare l'opera del figlio e che definisce – con amaro spirito polemico – "Tempo Glauber", «più che una conquista del popolo brasiliano, ancora solamente un fuoco di resistenza».

Quando entra nel "casarão de Botafogo", Ivana Bentes ha la «sensazione di violare la tomba di un faraone» e si trova di fronte all'enorme mole di scritti di Glauber («più di cinquecento tra lettere, sceneggiature, poesie, saggi, interviste, testi concettuali e confessionali»). La scelta è ardua, ovviamente, ma, alla fine la Bentes riduce il materiale a 265 lettere, di Glauber e per Glauber, e sottolinea nella sua lunga introduzione di quasi ottanta pagine: «Quel lungo testo frammentato che è la sua corrispondenza forma un corpus unico con i film, i testi pubblicati e inediti, con le interviste, disegni, poesie, romanzi, storyboards, schizzi, cambiali, ricette mediche, biglietti, grafismi, contratti. Tutto si pone in relazione in un fantastico palinsesto. Letti e riletti questi testi sconvolgenti, rivisti i film, l'opera e la vita di Glauber peccano e spaventano per un solo motivo: eccesso di senso». E ancora: «Nel periodo che copre la corrispondenza selezionata e che va dal 1953 al 1981, ossia dai tredici ai quarantadue anni, Glauber intraprende quello che Foucault definisce una "narrazione di sé"», in cui introspezione, autoanalisi sistematica, senso immanente della morte (anche e soprattutto nelle lettere ai familiari) si intrecciano agli amori, non soltanto femminili ma di azione e trasformazione, amores fati, idee, teorie e sogni – il "disegno", in poche parole – di tutta una generazione.

Non mancano, ovviamente, le contraddizioni, i cambiamenti di rotta, le evoluzioni o le involuzioni a seconda di come le si voglia vedere: quelle che, negli ultimi anni di vita frenetica e tormentata, hanno portato Glauber a una revisione globale di tutto e di tutti (un po' come Pier Paolo Pasolini – al quale somigliava moltissimo, sia per il senso della morte, ma anche per il sogno di un cinema tricontinentale – nella famosa poesia sui poliziotti a Valle Giulia), a partire dagli Stati Uniti continuando con la "rivalutazione" dei militari che all'epoca governavano il Brasile, fino all'idea di fondare un partito politico. Cioè dall'epico-didattico nell'estetica al popolar-rivoluzionario messianico in politica. Non mancano, nemmeno, nuovi progetti di industria cinematografica – un suo "pallino", fin dai tempi delle produzioni indipendenti e della Difilm – e di "nazione", che rivelano/svelano un Glauber sconosciuto, «furiosamente imprenditore, produttore, abile commerciante», che pone l'accento sull'«industrializzazione» dell'intelligenza, del linguaggio e della sperimentazione. Alla base di tutto – come chiunque abbia conosciuto Glauber sa benissimo – quel «fuoco di realizzazione» che gli brucia dentro fin dagli anni '50, quell'attività frenetica e febbrile che lo pervade fin da quando non ha ancora lasciato la sua

terra per spiccare il volo a Rio de Janeiro e a São Paulo in cerca di mezzi e possibilità per «azzerare tutto e reinventare la storia del cinema a partire da Bahia».

Così, in una delle prime lettere, "scopriamo" le sue letture: fumetti (*X-9* e *Superman*), Jorge Amado, Érico Veríssimo, Edgar Allan Poe e Rudyard Kipling. Al cinema, le sue preferenze di tredicenne di più che belle speranze vanno a Chaplin e a Cocteau; mentre in filosofia, lo fanno vibrare Schopenhauer, Voltaire e Nietzsche. Gli piace, anche, paragonarsi al poeta Castro Alves, «morto a 24 anni e nato a Bahia il suo stesso giorno, 14 marzo, e come lui un "amante delle antitesi e delle iperboli"», sottolinea la Bentes. Si definisce, ancora, realista nella tattica e romantico nella strategia, oltre che un moralista di formazione protestante. Il suo, in fondo, è un vitalismo alimentato dalla fame di assoluto e dalla credenza in una via d'uscita collettiva; e quando questa credenza crolla, nelle ultime lettere, lo spazio è solo per violenza e disincanto, che si aggiungono a un enorme senso di ingiustizia e solitudine (in questo caso si paragona a Prometeo esiliato dopo aver rubato il fuoco) che l'accompagna da sempre. Un po' come fa dire alla pragmatica compagna di Paulo Martins (che è poi lo stesso Glauber), protagonista di *Terra em Transe*: «Poesia e politica sono troppo per un uomo solo». Ma anche quel «quid nucleare» che gli fa spezzare, nel suo amatissimo e odiatissimo *Di Cavalcanti*, il tabù della morte con un atto anarcomodernista che fa emergere e rivaluta il ruolo della "maschera tragica" (un procedimento già da tempo più o meno inconsciamente presente nelle sue opere: pensiamo, per esempio, ad alcune "maschere" di *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro / Antônio das Mortes*, di *Der Leone Have Sept Cabeças* e di *Cabezas Cortadas*).

Gli anni '60 sono anni di fuoco, di cinema come guerriglia, al grido di «un'idea in testa e una macchina da presa in mano». Il *Grundproblem* si riduce, schematicamente ed essenzialmente a: arte o rivoluzione? Sono gli anni, ancora, dell'Estetica della Fame, dell'Estetica della Violenza (sostituita, poi, negli anni '70 dall'Estetica del Sogno), dell'applicazione didattica dello schema dialettico della sinistra hegeliana (tesi, antitesi e sintesi) contro il misticismo, per esempio in *Barravento*. Questo schema a poco a poco, film dopo film, si decanta, si raffina, si fa più virulento e più "applicato", appunto, nella prassi: lo si ritrova nel percorso da *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a *Antônio das Mortes*, al già citato *Der Leone Have Sept Cabeças*, dove "le masse", "il popolo", crescono fino a raggiungere l'estremo della maturità politica (da beato a *cangaceiro* a mercenario ecc.) e del divenire rivoluzionario.

Ma poi, come s'è già accennato, la credenza nel collettivo crolla, così come la credenza del mondo: non è più «transe» – cioè momento di trasformazione, quindi positivo – ma crisi, crisi dei valori, della verità, degli schemi, di tutto, che sfocia nella rottura radicale. Alla base del protestante-

Glauber Rocha a Salvador nel 1956

simo di Glauber, questa credenza è fondamentale per capire i mutamenti della sua personalità e del suo work in progress, man mano che il mondo (lavorativo e affettivo) lo delude: se non si crede in qualcosa, non si cambia, no? Ma che fare, quando «mancano» il popolo – che si trasforma in «mito della borghesia» – e gli eroi, che del popolo sono l'espressione più nobile? E poi, attenzione, la Rivoluzione è un'Estetica, ma è anche, in certo qual modo una Redenzione (questo sì, un concetto davvero protestante): su questa linea avrebbe dovuto centrarsi il progetto, sempre inseguito e mai realizzato, di *America Nuestra*. E ancora: se il golpe militare del '64, un colpo (e grosso) lo è davvero per Glauber – che si trova all'estero e quando torna in Brasile scopre un Paese totalmente diverso da quello che conosceva – bisogna però, al tempo stesso, prendere le distanze dal '68, nei confronti del quale egli oscilla tra ammirazione e distanza (non brechtiana, è meglio chiarirlo), sull'orlo non dell'abisso ma dell'«anarcodestrismo»: curiosamente la stessa accusa che Glauber riservava agli "avanguardisti" Bressane e Sganzerla e agli altri paulisti del cinema della "Boca do Lixo" (e chi, se non lui, proprio nel '68, con *Cancer*, si è affermato come precursore dell'undergrund al Tropico?).

L'indagine e la cura di Ivana Bentes sono precise e "scavano" a fondo in ogni momento, in ogni periodo, compreso – naturalmente – quello dal 1969 al 1976 dell'"esilio" di Glauber, definito «un rompicapo biografi-

co e geografico, con decine di viaggi, cambiamenti di indirizzo, di paesi, di donne, di amici. Un periplo romanzesco, un nomadismo radicale e vitale e centinaia di lettere, scritte da stanze d'albergo, da appartamenti provvisori di amici, produttori o donne». È proprio in questo periodo che Glauber "seppellisce" il vecchio Cinema Novo – in un articolo storico apparso sulla rivista «Pasquim» di Rio de Janeiro –, da cui "deve" rinascere il "nuovo" Cinema Novo, basato sul film popolare, commerciale e senza concessioni estetiche di sorta. Chiave di volta, insieme al suo *Antônio das Mortes*, è *Macunaíma*, di Joaquim Pedro de Andrade, dall'omonima rapsodia-tropicalista di Mário de Andrade della fine degli anni '20. Ad accompagnare la trasformazione, c'è sempre e comunque il suo sguardo disincantato di «moralista protestante» che lo porta a diffidare profondamente dei liberalismi, del fenomeno "hippy" e della classe media d'avanguardia e, soprattutto, della controcultura, vista come «prodotto inoffensivo del capitalismo» (e anche in questo, curiosamente, si vedano le affinità con Pasolini, "scandaloso" nemico dichiarato dell'aborto e del liberalismo sessuale).

Il nuovo ciclo di Glauber è essenzialmente teatrale, con film-collage (i citati *Der Leone* e *Cabezas Cortadas*) e personaggi-icone che inscenano slogan e concetti, tentando contemporaneamente una sintesi sincretica dei miti e delle divinità storiche del Terzo Mondo: lui, Glauber, li chiama film «strutturalisti», dato che riducono «la storia al significante» e arrivano a un flusso di immagini e di idee che definisce «materializzazione dell'inconscio» (ecco, prepotente, l'Estetica del Sogno). Sulla stessa linea è *Claro*, del 1975, girato in una Roma simbolo dello scenario europeo «in rovina», in cui non mancano però, oltre agli inevitabili riferimenti al Cinema Novo, diversi agganci col neorealismo e la nouvelle vague.

Da questo confronto di «un cineasta latinoamericano in esilio» con i segni del passato (la Roma aristocratica, la cultura europea) e quelli del presente (le manifestazioni politiche, l'underground europeo), nasce e si afferma la nuova via: quella della radicalizzazione della messinscena, i suoi interventi in off, la dissoluzione del narrativo a vantaggio dell'esacerbazione della via politica. Questa nuova via, in verità, non viene accolta in modo particolarmente entusiastico dalla critica europea che fin lì lo ha incensato e sostenuto: ma Glauber, pur restando sempre in contatto e attento alla stampa specializzata, continua per il suo cammino nomade basato su un «sentimento del mondo», tra Parigi, Londra, New York, Barcellona, Santiago, Monaco, Roma, L'Avana. Dal 1971 al 1976 dura la sua peregrinazione nei centri del comunismo e della sinistra internazionale: dal Congo a Cuba, dal Cile di Allende al Perù di Alvarado, dalla Roma del PCI alla Parigi degli esiliati e dei guerriglieri brasiliani, a Mosca, dove sbarca nel 1976. Durante questi viaggi incontra clandestinamente – con lo scopo di creare una via per la Rivoluzione brasiliana – le *élites* della sinistra: Miguel

Arraes in Algeria, João Goulart a Punta del Este, Darcy Ribeiro e Luís Carlos Prestes a Parigi e Mosca, i guerriglieri cubani e gli esiliati all'Avana. In Africa e a Cuba, soprattutto, dove ottiene tutto quello che vuole dal governo, grazie anche alla forte amicizia col presidente dell'ICAIC, Alfredo Guevara (e dove realizza, con Marcos Medeiros *A História do Brasil*, un film che vorrebbe essere «la sintesi del caos brasiliano»), la *saudade* è meno forte: l'Africa e Cuba, infatti, sono per lui due "Bahie". Poi è la famosa dichiarazione pro-militari rilasciata a Zuenir Ventura per la rivista «Visão»: ma oggi, alla luce soprattutto di questo epistolario, si vede come le reazioni internazionali, all'epoca, siano state esagerate. Questo nuovo ruolo dell'esercito, infatti, sta perfettamente nella logica del suo pensiero di messianismo romantico e di mitologia «salvazionista»: le figure di questi "eroi" variano da Gheddafi al generale peruviano Juan Velasco Alvarado; dal capitano guerrigliero Carlos Lamarca al generale brasiliano Euler Bentes Monteiro (che Glauber considera un progressista); dal militare riformista Albuquerque Lima al generale Golbery do Couto e Silva, deus ex machina dell'apertura politica del generale Geisel e autore dell'inquietante *Geopolítica do Brasil.*

In una lettera a Paulo Emílio Salles Gomes del 1974, Glauber si autodefinisce: «Sono un militarista-terzo-mondista e ho comperato un cappotto in una boutique di Saint-Germain, sono soprattutto florianista [da Floriano Peixoto, capo del secondo governo repubblicano brasiliano, dal 1891 al 1894] e penso che l'esercito sia il legittimo rappresentante del popolo. O non è lampante che Domingo Jorge Velho Antônio das Mortes è la metafora profetica ispirata da Alvarado e Gheddafi». Insomma, il campo ora si apre e l'obiettivo è quello di arrivare a una storia universale: non è più soltanto Brasile o America Latina, ma il rapporto fra diverse civiltà, fra Occidente e Oriente. Da qui scaturiscono i progetti molto ambiziosi di *America Nuestra*, sintesi dell'esperienza latinoamericana in secoli di lotte anti-coloniali, *A Idade da Terra* e *La nascita degli dei*, che doveva essere un film di sei ore prodotto dalla RAI diviso in due parti: *Ciro, Luna d'Oriente* e *Alessandro, Sole dell'Occidente.* Contemporaneamente, un altro progetto di Glauber riguarda *Il capitale*, con Orson Welles nella parte di Karl Marx e Dirk Bogarde in quella di Engels, progetto che si accompagna a quello di creare un partito politico (il PNP, Partido Nacional Popular), i cui «elettori sono gli spettatori del Cinema Novo». Glauber vorrebbe davvero candidarsi Presidente, così come, due anni dopo, nel '76, si sarebbe proposto candidato a governatore di Bahia per il MDB (Movimento Democrático Brasileiro, il partito "di opposizione" all'ARENA, Aliança Renovadora Nacional, del governo).

Prima di rientrare in Brasile, nel 1976, Glauber le tenta tutte pur di trovare chi gli produca questi tre film: i viaggi fra Parigi, Roma, Bagdad, Città del Messico, Canada, Georgia, Mosca, New York e Los Angeles, dove

Glauber Rocha e Mauricio Do Valle

cerca di coinvolgere Francis Ford Coppola nella produzione di *A Idade da Terra*, sono frenetici. Ma non ottiene che rifiuti: sembra proprio che come cineasta sia bruciato. A Los Angeles, Golbery gli fa liberare il passaporto, e Glauber torna in Brasile sfiduciato, azzerato. Scrive, ancora da Los Angeles, poco prima di partire, a Cacá Diegues: «Sono stanco di questa odissea. perché mi trovo in questa situazione? Che cosa mi sta succedendo? Faccio piani di filmare qui, but qui si possono guadagnare facilmente tanti soldi, but niente. è deserto. è triste. il mondo tutto triste. la Cina morta. la Russia morta. l'Europa morta. l'Asia morta. l'Africa preistorica. l'America Latina sottosviluppata. ah, l'unica soluzione è fondare in Brasile uno Stato Nuovo com un Cinema Novo. uf, ah».

Glauber si affida all'ultima speranza: quella, come dice con metafora calcistica, di «riorganizzare la squadra e di entrare nel secondo tempo», avendo come base del suo progetto l'Ente di Stato (l'Embrafilme, da riformare radicalmente in senso più culturale e diretto) e il dialogo coi militari.

Parallela e inevitabile, a questo punto, la critica della sinistra, della guerriglia urbana, considerata suicida, del Partito Comunista, visto come autoritario e dittatoriale, della controcultura, come abbiamo già visto. E mentre critiche e proteste gli piovono addosso da tutte le parti del mondo, soprattutto quando afferma che «i torturati, le vittime, non sono esenti dalla critica dei loro errori politici», insiste pervicace: «Sono rigorosamente nazionalista. Sono antisovietico, antiamericano, anticinese, anti socialdemocrazia europea. Credo che in Brasile abbiamo davvero la possibilità di creare un modello politico nuovo e questa idea non è un'assurdità dal punto di vista dell'immaginazione. Essa trova anche radici nella nostra cultura». Non sono, però, quelli di Glauber, solo proclami o parole al vento, in libertà. Come sempre, non gli manca una visione strategica del mercato cinematografico, che lo porta a progettare di «investire nella cultura. Cineteche. Cineclub. Congressi. Festival. Università. Scuole. Al di là degli interessi politici. Editare, libri, riviste, informazioni tecniche sul cinema».

Tra il 1976 e il 1980, succedono tante cose: Glauber filma, tra polemiche e successo, *Di Cavalcanti* e *Jorjamado no cinema*; pubblica il romanzo *Riverão Sussuarana*; dà vita in televisione, per la Tupi, al programma/monologo *Abertura*; realizza – grazie all'Embrafilme – *A Idade da Terra*, in cui ripone le ultime speranze. Contemporaneamente, la tragica morte della sorella Anecy nel 1977 e, tre anni dopo, quella del padre Adamastor, lo marcano ancora più profondamente e lo "isolano" in un suo mondo che lo porta a forgiare, a partire da questo momento, un "idioma singolare, translinguistico" in cui "revisiona" tutti i suoi testi, sostituendovi alcune lettere con X, Y, Z, K. Non si è mai curato dell'ortografia, anzi: simile in questo a Nietzsche, il quale diceva che il giorno in cui ci saremmo liberati dalla grammatica, ci saremmo liberati di Dio, Glauber affermava che «nella grammatica la lingua è forgiata secondo tutto un sistema di dominazione prestabilito». Anche nella rivoluzione dell'«alfabeto português nostra gramatyka falyda», come lo chiama lui, nulla è casuale: basta pensare ai suoi articoli sul «Pasquim», al citato romanzo *Riverão Sussuarana*, al flusso audiovisivo di *Abertura*, al montaggio «nucleare» di *Di Cavalcanti*, alla «de-costruzione» della narrativa di *A Idade da Terra*, infine.

Per definire questa sua ultima fase creativa e umana, Glauber "scomoda" Gilberto Freyre, prendendogli in prestito il termine «anarcocostruttivista» e coniando un pannelliano «transrealista»; sul piano estetico, invece, porta alle ultime conseguenze l'idea di un flusso audiovisivo, un inconscio cinematografico e sociale che può emergere sullo schermo: ma è pur sempre il vecchio «epico-didattico» storicizzato, dove si fondono, da un lato, disordine narrativo, shock sensoriale e intellettuale «che obbliga lo spettatore a pensare», dall'altro, il pathos, «l'entusiasmo che porta all'adesione». Punta tutto, in poche parole, su *A Idade da Terra*, che, come scrive a Jorge Amado, «è la disintegrazione della sequenza narrativa senza perdere

però il discorso infrastrutturale che materializzerà i simboli più rappresentativi del TERZO MONDO, cioè, l'imperialismo, le forze negre, gli indios massacrati, il cattolicesimo popolare, il militarismo rivoluzionario, il terrorismo urbano, la prostituzione dell'alta borghesia, la ribellione delle donne». Ecco così il dilagare della materializzazione audiovisiva dell'idea di un cristianesimo rivoluzionario, uno schizocristianesimo, dove Cristo, libero dal dogma cristiano, si fa in quattro (Cristo indio, Cristo negro, Cristo guerrigliero, Cristo militare), sulla spinta della credenza – eccola di nuovo! – in un divenire rivoluzionario dell'inconscio o della cultura, mosso non dalla fede cristiana, ma dalla credenza in un nuovo umanesimo.

In *A Idade da Terra* c'è di tutto: carattere profetico del protestantesimo, estetica cattolica (o barocco-mistico-sensuale) e rituali afro-orientali, quasi la religione fosse voluta e pensata come un teatro pop che scatena forze incontrollabili di liberazione sulla base della simultaneità. L'equazione criptica che lo riassumerebbe è: «Il film generato inconsciamente (riprese) conscio (montaggio) metafisico (proiezione)». Per rafforzare il tutto, ecco i Cristi agire in tre capitali diverse – Rio, Brasília e Bahia –, ecco l'uso nel montaggio di tre moviole e di tre montatori diversi e indipendenti l'uno dall'altro. Ma il film, come si sa, non viene accolto bene. E a Glauber non serve a niente dichiarare che sono in tanti a «paragonare *A Idade da Terra* a *Guernica*» o parlare di un «cinema painting», come se fosse un quadro di Pollock, o di pannelli alla Rivera, Picasso o Portinari, in una specie di «caos ottico». La critica, spietatamente, si limita a sottolineare soltanto il «caos e basta» del film. E Glauber, dopo le difese di rito, come un leone ferito in gabbia, si ritira di nuovo nei suoi viaggi, in attesa della morte (stavolta non a lambirsi le ferite in attesa della guarigione e pronto a lanciarsi in un nuovo attacco).

Da Parigi e da Sintra scrive una decina di lettere che sono testamenti, in cui, pur lottando per la pubblicazione di alcuni libri (come *Roteiros do Terceyro Mundo*, uscito a cura di Orlando Senna) e per la futura «preservazione, salvataggio e divulgazione» dei suoi film, si paragona a «Trotzky», «Kryzto» e «Maiacovsky», cioè un assassinato, un crocifisso e un suicida. Alla madre raccomanda la massima cura per le valige che ha lasciato a Rio piene di tutti i suoi scritti e degli originali di diversi libri. E trova ancora il tempo e la voglia di fare un'ultima revisione del Cinema Novo, riassumendo i problemi che ne hanno decretato la fine come gruppo, come politica e come estetica, in una bella lettera a Cacá Diegues, datata 23 marzo 1981. Gli ultimi mesi di vita lo trovano quasi paradisiaco, dopo gli sconforti di Venezia e Parigi: «Qui è bello. Scrivo davanti a una panavision sull'Atlantico camoniano e sebastianista dall'alto di una montagna prima abitata da Byron», scrive da Sintra, mentre riscopre Pessoa e la mitologia luso-brasiliana: «Sono un sebastianista. Noi diciamo, nel Nordest del Brasile, che Dom Sebastião è scomparso ad Alkacer-Kibir per rinasce-

Rocha sul set di *Terra em transe*

re nel sertão. Nel mio film [*Deus e o Diabo na Terra do Sol*], il nome del profeta visionario, del beato, è Sebastião. E Sebastião è un nome forte in Brasile. Ha smesso di essere un nome aristocratico per diventare popolare. È come se il Re fosse scomparso nelle trippe del popolo per rinascere vomitato dalla collettività terzomondista e tropicalista. Tutto ciò, allora, mi ha portato in un viaggio metaforico, in un viaggio poetico».

Ormai Glauber è irrefrenabile, sul filo delle sue metafore e provocazioni che si sono trasformate in profonde e indiscutibili Credenze: «Sono il profeta dell'amnistia», «io sono il Cinema Novo», «l'Embrafilme è stata costruita sul mito Glauber Rocha», «ho un incontro marcato con l'Infante Dom Henrique a Sagres, dove Camões ha visto al di là del mare e ha recitato all'infinito». E, infine: «Mi sento riproiettato alle origini».

Muore il 22 agosto 1981, dopo una breve degenza in un ospedale nei dintorni di Lisbona. Scrive Ivana Bentes, nella sua introduzione: «La morte di Glauber, come quella di Pier Paolo Pasolini, è stata il suo ultimo scandalo. Il suo funerale è stato un happening. La sua morte carnevalizzata (Di Cavalcanti-Glauber), la veglia nel Parque Lage, scenario di *Terra em Transe*, ha chiuso un'era culturale in Brasile e un capitolo vertiginoso e sconcertante di un romanzo panamericano, luso-afro-tropicale».

Di Cartas ao Mundo *ecco una breve antologia, composta da alcune lettere che ritengo possano definire meglio gli alti e bassi, l'attività febbrile e le improvvise delusioni che hanno accompagnato ciclicamente la vita e il lavoro di Glauber Rocha.* (cmv)

A Paulo Emílio Salles Gomes[1] *1960*

Stimato Paulo Emílio
scusandomi per la qualità della carta,
un abbraccio

per caso e per incidenti vari sto facendo un film, come regista, io che ero soltanto produttore esecutivo, co-soggettista e dialoghista. È successa una confusione sentimentale fra regista e attrice, i produttori si sono offesi, hanno licenziato Greta Garbo e, dato che nei giorni seguenti il nostro Stiller ha disprezzato il film, ha ricevuto 360 mila cruzeiros per i diritti d'autore del soggetto e se ne è andato a veder barchette con Greta, tra l'altro una che non lo ama. Il risultato finale è che nella sceneggiatura definitiva di Luiz Paulino esistevano 180 piani della citata esordiente sensuale: inutili oltre che enfatici, dato che, in uno dei dialoghi si commentava: com'è bella!

Bene, in effetti io amavo il film da cinque anni e per questo motivo l'ho prodotto, o meglio, sono riuscito a fare in modo che due uomini di ampie vedute, il giovane cineasta Roberto Pires e un pittore dilettante, agente immobiliare ed ebreo, Rex Schindler (che, fra le altre cose, è medico e capitalista), non solo producessero *Barravento*, ma anche programmassero cinque film per i prossimi due anni, alimentando l'entusiasmo che qui è stato risvegliato da Trigueirinho [Neto], a prescindere dall'impatto che *Bahia* ha avuto su questa provincia sofisticata. Quindi, dopo *Barravento*, avremo, subito a febbraio, l'inizio di *A grande feira*, di cui il soggetto è nostro e la regia è di Roberto. Riguardo a quest'ultima figura, ecco un prototipo di cineasta, una pietra grezza che dovrebbe convivere con te 24 ore intense. Sfortunatamente, quando siamo stati insieme l'ultima volta alla Cineteca, non è stato possibile incontrarlo.

Nonostante il tempo instabile (e nonostante i nonostante) *Barravento* è al suo ventesimo giorno di riprese e, dato che oggi è il giorno dei morti, tiro in lungo la notte per mandare questa lettera. Il primo motivo è il mio

---

1. Lettera inviata da Salvador, il 2 novembre 1960. Paulo Emílio Salles Gomes è stato uno dei critici cinematografici più noti del Brasile. Ha pubblicato, tra l'altro, il libro *Jean Vigo*, in origine la sua tesi di laurea (Éditions du Seuil, Paris, 1957), tradotto in Italia da Feltrinelli nel 1979.

rispetto per te, sommato a quel tremito interno che mi scuote quando mi trovo al tuo fianco, senza avere i coglioni sufficienti per "parlare di cinema". Bene, un giorno avrò il coraggio di dire davanti a te quel che penso del cinema. Scommetto che sarà ben differente da quello che pensano i tuoi discepoli lì di São Paulo, nonostante io la pensi quasi come te e loro la pensino diversamente da noi. Bene: l'addetto alle luci del film è questo competente e accademico Tony Rabattoni, col quale ho affettuosamente discusso. Ecco un discepolo di George Stevens, a questo livello.

Qui realizzo un film nei seguenti termini:

a) non sono marxista, essendo prima un protestante che non è stato battezzato e che poi è passato alle cause della rivoluzione sulla leva degli impeti di una gioventù letteraria, cosa che non cessa di essere tradizionale e un tantino decadente. Ma il film parte, seppur primariamente, da «la religione è l'oppio del popolo». Non ho mai letto Marx, avviso. La cosa mi è scoppiata in testa il giorno dopo, quando mi sono svegliato con la responsabilità del film sconvolta nel soggetto. Adoravo (forse lo adoro ancora) Luiz Paulino, ma le sue crisi per l'attrice hanno trucidato il soggetto trasformandolo in una specie di «La Red» baiana, il che sarebbe un'esagerazione!

Spremuta la sceneggiatura, sono rimasti dei personaggi reali, primitivi e intensamente popolati di misticismo: i miti negri, quelli venuti dall'Africa in Brasile e che oggi ancora perdurano intatti nei litorali, soprattutto a Bahia. Iemanjá, Xangô, Oxalá, Oxumarê e Iansã ecc. sono le divinità. Miserabili, analfabeti, schiavi, coraggiosi nell'affrontare un mare infuriato ma codardi nel difendere i diritti di lavoro per la pesca dello xaréu, essi soffocano la fame negli esotici candomblé baiani. Questi candomblé, pur possedendo un valore culturale inestimabile, addormentano una razza dotata di possibilità fantastiche. Una razza che, a quanto vedo, io che convivo con una maggioranza di negri, potrà emanciparsi in modo decisivo in Brasile parallelamente alla grande indipendenza africana. Viviamo qui con la Nigeria sulla punta del naso e sono gli stessi nigeriani che ci visitano a deplorare il feticismo pernicioso. Appassionato come sono per le usanze popolari, non accetto, tuttavia, che il popolo negro sacrifichi una prospettiva in funzione di un'allegoria mistica. *Barravento* è un film contro i candomblé, contro i miti tradizionali, contro l'uomo che cerca nella religione l'appoggio e la speranza.

Il negro è fantastico nel suo ritmo di camminare, di parlare e amare. Ma è detestabile anche questa antropologia da salotto che considera il negro eccezionale perché è "negro". Lì sta il razzismo! I negri di *Barravento*, nella sceneggiaturta che ho rifatto, sono uomini vittime della condizione di "negro", ma sono soprattutto uomini; sia i belli che i cattivi lo sono perché "uomini" e non "razza".

Quello che Camus ha fatto è stata una canagliata e in certo qual modo la nostra letteratura negra è la piu razzista di tutti i contributi artistici

nazionali. Lo stesso Jorge de Lima[2]. Lo stesso Jorge Amado. Negro è "come negro", ecco la loro essenza.

In *Barravento* (la parola significa «rivoluzione, mutamento del mare e dei costumi») il personaggio centrale, Aruan, giovane vergine "fatto" da Iemanjá, rompe con tutto e dice, semplicemente, che i pesci si pescano con le "mani". Aveva vissuto ventidue anni sotto il precetto del Santo e su di lui pesava la responsabilità dei "barraventos". Nessuno si muove nel miserabile villaggio isolato, perché tutti confidano nella verginità del giovane. E lui, che aveva imparato dai più vecchi la tradizione, rischia sempre la vita ingenuamente, scendendo «nei mari arrabbiati» per placare la furia della regina – questa Iemanjá sacra per me non è altro che una quarantena storica. Dobbiamo rispetto alla credenza degli altri? Ho esitato parecchio a trasformare Aruan in un ateo. Ma l'ho trasformato. Un negro della stessa età di Aruan, Firmino, considerato «persona di Exu»[3], detesta il mare e se ne è andato in città. Lì, lui, Firmino Vescovo dei Santi, «facendo contrabbando, facendo commercio del sesso in ogni modo, sfidando la polizia col coltello», è diventato un negro sopravvivente. Quando arrivano le vacche grasse, lui torna. Epoca di raccolta di reti, epoca di cibo, quando ogni pescatore, ironicamente, si prende uno xaréu ogni cento. Quando ne raccolgono 99, non gliene tocca nessuno. Alla fine Aruan si trasforma in un ateo, ma viene investito da un altro mito: questa distruzione del mito stesso, quando i negri dell'Africa si liberano. Credo tanto nel negro, ed è stato proprio per questo che ho fatto cercare ad Aruan la città per lottare con l'avversità sociale e non con divinità invisibili. Non so se il risultato sarà convincente. Sto facendo il film, conscio che il popolo brasiliano soffre di più perché è più religioso: tanto l'operaio cattolico, quanto il nordestino fanatico, quanto il negro feticista. Questa gente assumerà quello che chiamano «coscienza sociale» quando queste credenze e anche il carnevale, che è la religione del povero carioca, *saranno abbattute*.

La struttura del film è semplice: Firmino pensa che il popolo è un animale e inconseguente, usa i feticci e buca la rete. Il "PADRONE" della rete manda a prendere la rete, se non c'è subito pesce. Il Mastro fa aggiustare a tutti la rete, ma Firmino, la notte successiva, taglia la rete. Arriva la polizia e si porta via la rete. La fame affligge tutti e tutti devono pescare in alto mare. Battendo "Barravento", moriranno in molti. Il Mastro è un conservatore, fanatico e codardo. Prima tempesta, e Aruan affronta un mare violento sulla jangada, vince il mare, si eguaglia a Ulisse. Tutti pescano, il pesce viene. Firmino deve distruggere tutto ciò, perché non può ammettere quel sacrificio. Anche lui è un fanatico, ma ha un orizzonte di libertà. La

---

2. Jorge de Lima (1895-1953), alagoano, poeta spiritualista.
3. *Exu*, genericamente il diavolo.

sua amante, la negra Cota, attrae Aruan e lo seduce. È lì dove lotto fra la realtà e il misticismo. Aruan perde i poteri e le disgrazie si succedono violentemente. Da lì alla fine vedrai...

Esistono due cose:

a) un cliché incosciente che si rivela e si imprime: Aruan indica l'infinito (Ecco la sua terra, Aruanda, da dove «sono venuto solo, ho lasciato là padre, ho lasciato là nonna – che è il suo cantico di guerra») e grida: «Siamo venuti di là schiavi, ma la schiavitù è ormai finita». La cosa sembra ingenua, ma è sistemata come una bomba nell'organismo.

b) è un film gridato. È un film di esplosioni. È un film di tensione crescente – un film mistico, anch'esso? Forse è proprio una contraddizione. Spero che in fondo sia un film.

Sto usando attori negri, favolosi, vivi, flessibili, caldi e pieni di violenza plastica & sensualismo. La mise en scène è basata sulla coreografia popolare dei passi e delle gingas[4] di quei capoeiristi latenti. Spero, modestamente, di rispondere, da questo selvaggio Brasile, qualcosa alle danze di scena del cinema giapponese. Noi abbiamo «le nostre bosse», anche se Biáfora[5] e un seguito di vergini che lo seguono non colgono nulla di ciò per omissione esistenziale. Il che è grave.

Ho un materiale musicale fantastico, un paesaggio che meraviglia (come dice il vecchio poeta Bandeira), un mare-oceano che si offre. Essendo tropicale, sono sufficientemente lucido per dimenticare il paesaggismo spiaggesco della tradizione sudamericana e posso dirti che crepuscoli e reti, secondo il gusto messicano, sono incarcerati. Come forma, non è il film che mi piace fare. Sarà un lavoro artigianale di qualità, però, questo posso garantirtelo. Ho eliminato le dissolvenze. Ce ne saranno due, al massimo, se possibile. Fra il travelling e il taglio me la cavo. L'Uomo sta risultando la cosa più importante e il pubblico anche:

a) quattordici destini sono coinvolti nel film;

b) da lì dipende l'industria cinematografica a Bahia, anche se il produttore Rex Schindler non intende fermarsi, anche se il film non renderà nulla;

c) il mercato europeo lo accetterà. Abbiamo la fotografia di Rabattoni di alta qualità e una colonna sonora che sbaraglia *O cangaceiro*;

d) se sarà pronto in tempo, lo porterò a Berlino, l'anno prossimo;

e) come Vadim, Malle e Bolognini, ho fatto del sesso un tema importante all'interno del tema generale e spero, nell'ambito delle mie modeste possibilità di «nouvelle vague caipira»[6] di aggiungere qualcosa nella lista quando in un lungo travelling una negra favolosa si spoglia e prende Aruan

---

4. *Gingas*: le mosse-base della capoeira, lotta tipicamente afro-baiana.
5. Rubem Biáfora: critico cinematografico brasiliano non molto popolare.
6. *Caipira*: contadino dell'interno.

per i fianchi spezzando la verginità dell'eroe. Penso che questo sarà il primo eroe deflorato del cinema. Ne conosci qualcun altro?

Spero che questa lettera ottenga una tua risposta. Vedrai subito i copioni. Attendo subito la tua lettera.

Un abbraccio fraterno,

Glauber Rocha

A Michel Ciment *1970*

Mio caro Michel,

dopo la tua ti ho mandato una lunga lettera. Non capisco come non sia arrivata. Impossibile dire le stesse cose. Ti dicevo che non volevo più essere il cineasta barocco, epico ecc., i miei ultimi film sono di rottura con me stesso, ti dicevo anche che *Der Leone* era un film non integrato, ma era necessario per me citare Godard, Straub, Brecht ecc. per non nascondere le mie ossessioni, ma, al tempo stesso, penso che *Der Leone* sia un film semplice, primario, non culturalista, africano e africanista. E non è un film commerciale come *Antônio das Mortes*, film utilizzabile dalla sinistra e dalla destra. Su *Cabezas* ti dicevo che era una tragedia non shakespeariana, una commedia non buñuelesca, un film mio, libero, la politica latinoamericana vista secondo Borges, un film che non è recuperabile dalla destra né utilizzabile dalla sinistra (il film è stato presentato a Barcellona e la polemica della critica è terribile fra favorevoli e contrari – tutti radicali) e, come mi ha scritto Muñoz Suay, il film ha già un'utilità nel cinema spagnolo.

E allora, mio caro, se non ti piacciono i film penso che tu sia stato molto onesto quando mi hai scritto e questo è molto importante per le amicizie sincere. Ti dicevo, nella lettera, che eri LIBERO di scrivere la tua opinione su *Positif* senza alcun problema.

L'altra lettera era più ricca. Quella lettera è stata una lettera scritta in un momento terribile. Abbiamo perso tutte le speranze, la situazione è chiusa, il cinema novo è finito, siamo vittime delle repressioni, da un lato, e degli intrighi fra esiliati a Parigi. Gli esiliati trovano indegno che io sia ancora libero, ma non ho colpa di essere libero. In questo momento sono vittima del mio "prestigio", soprattutto per causa tua e di altri amici, hai capito? E la gente non me lo perdona. L'altro giorno un amico che sta in galera mi ha detto: in questo paese tu pagherai per il resto della vita il prezzo di aver fatto quattro film di successo prima dei 30 anni. Per questo, forse, non voglio più fare film di successo, sono completamente nevrotizzato da questa situazione, fra una destra fascista e una sinistra fascista. Scusami, mio caro Michel, per queste confessioni intime. Saluti con tanti ricordi per te e anche per Jeannine.

tuo Glauber

PS: Sta' attento ai nuovi cineasti brasiliani in ferie per l'Europa, Sganzerla e Bressane, che sono giovani fascisti, doppio gioco, ecc. Carlos[7] può spiegarti la situazione.

G. Rocha

A Carlos Diegues *Parigi, giugno 1973*

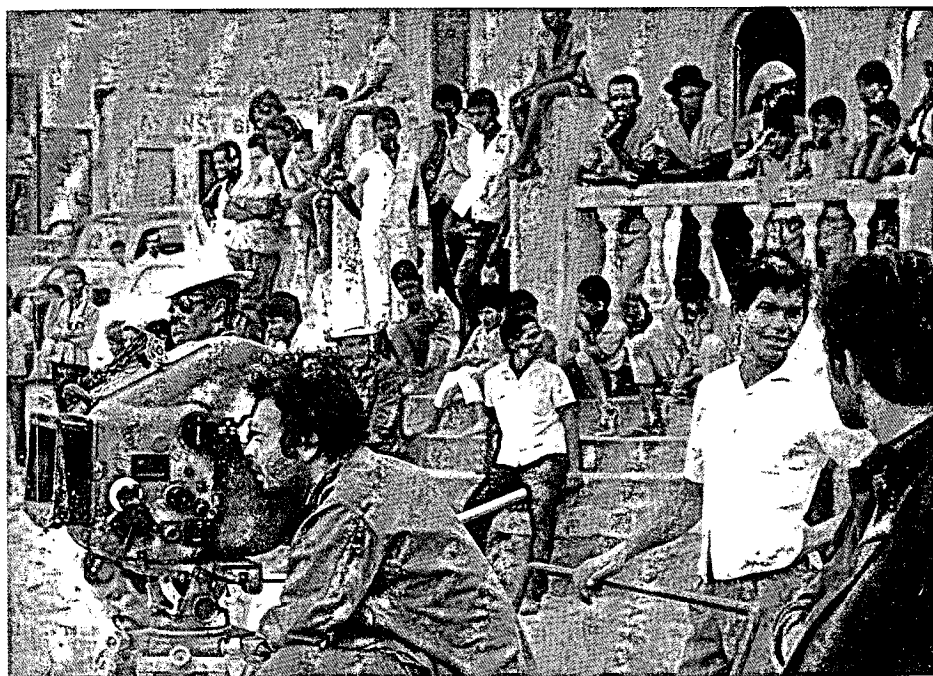
Caro Cacá,

ho appena finito nel cielo la mia sceneggiatura.

Carrilho[8] sta arrivando e gli scriverò. Qui nella *boutebrie* fra agitazioni generali ho scritto lontano dalla pace che desideravo. Ma è nel fuoco della lotta che si fa la miglior teoria della pratica. La forza più poderosa della lingua è la metafora. Il surrealismo non è morto – quello che si è verificato è stato la repressione storica – il surrealismo non è culturalista, nessuno ha tirato fuori quello che il surrealismo ha significato qui. Parigi mi è servita per tirar fuori l'ovvio che soltanto il cinema può fare: cambiare la lingua dell'uomo. Eccolo il significato determinante del cinema. Quando Buñuel ha detto: «il giorno in cui l'inconscio dell'uomo si materializzerà sullo schermo, il mondo prenderà fuoco», stava dicendo: il cinema distrugge tutti i linguaggi. Il cinema è l'arte atomica per eccellenza, e quando si dice atomico, si sta dicendo dialettico, perché, come direbbe Einstein, «l'energia è uguale alla massa moltiplicata per la velocità della luce al quadrato», e questo vuol dire materializzazione dialettica temporale (storica). Il pensiero idealista consiste nel mantenere delle categorie all'interno del materialismo, ed è per questo che l'ovvio si complica nella retorica della metafora idealista. Perché la lotta di classe si manifesta più radicale nella pratica delle metafore. La differenza che Brecht ha stabilito fra teatro idealista-storia idealista e contrario epico ecc. – il cinema novo l'ha messa in pratica e il miglior risultato di questo esercizio della pura ragione metaforica materialista dialettica è *Os herdeiros*[9] (in una lettura dei tuoi film, i più eccitanti per me, perché scorre in una vena parallela alla mia). Vedo di fronte a me una rottura inconciliabile fra la nozione chiara della Storia e una nozione sentimentale, e a

7. Presumibilmente Carlos [Cacá] Diegues.

8. Arnaldo Carrilho: diplomatico dell'Itamaraty, Ministério das Relações Exteriores brasiliano, e oggi ambasciatore in Thailandia e Cambogia, all'epoca del Cinema Novo serviva a Roma; ed è stato una delle più valide "quinte colonne" del movimento, inviando di straforo copie dei film a vari festival europei, sfidando la censura del regime militare.

9. *Os herdeiros*: film di Carlos Diegues del 1969. Così come *Ganga Zumba* (1963), *Joana Francesa* (1973) e *A grande cidade* (1965).

Sul set di
O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro

volte passiva, della storia. In un raziocinio concreto del maestro Bazin, io ti direi che la grandezza di *Ganga Zumba* viene dalla sua concezione metaforica materialista dialettica della Storia, e la sua debolezza dall'accettare sempre i personaggi come essi sono – schiavi deboli. Tu mi risponderesti (e a ragione) che gli schiavi sono deboli. Ma io credo che i personaggi debbano liberarsi del naturalismo storico e assumere la teoria dell'uomo rivoluzionario, quello che muove la Storia. Tutti i grigi nei tuoi film sono deboli? Perché? Perché nel momento del grido di André e del bambino e Joana qualcosa non funziona? Ma nella scena del delitto in *Joana* finalmente riesci a strutturare la violenza con una tranquillità che viene dalla pratica.

Salterò parecchie cose perché altrimenti sarà una complicazione: ho citato questi esempi perché l'unico modo di criticare un film è smobilitare le sue energie e capire le sue relazioni vere con il desiderio dell'inconscio. In *Os herdeiros*, esiste la Storia [che] si diluisce nella storia. È un film surrealista come *Orfeu*... Getúlio è una metafora parallela, il film omette dati e informa male sulla storicità politica del Brasile. Al tempo stesso riproduce la storia audiovisiva della Storia. È un'antropologia dialettica, ma allora sarebbe necessario che la Storia dell'imperialismo fosse presente. Sociologicamente e Culturalmente, *A grande cidade* è un perfetto epico-populistone, il più cinemanovista di tutti i film del cinema

novo, il più ricco di teorie e pratiche. Squadrone della morte nelle barche, perdita dell'autocontrollo nell'Aterro[10], senza illusioni nel carnevale, la coscienza dei negri – tu sei l'unico ad aver continuato a filmare i negri nella loro realtà – ma il personaggio che dovrebbe essere il più forte, Jasão (il mito già dal nome), è il più debole, un cowboy grottesco, interpretato senza molta convinzione da Leonardo Vilar. Il personaggio di Necy[11], sulla linea *Rio, quarenta graus*[12], è il miglior personaggio femminile del cinema novo. È la donna innegoziabile del sertão che va verso il mare, sedotta da banditi, innamorata di un bandito, assassinata in mezzo alla strada, sentimentale, e lirica ecc. ecc. ecc. *Joana* è splendido, meno la scena del palmeto, su se va o non va al comizio, e una ripetizione debole di piani nel finale (di cui Necy deve averti detto), è il MIGLIOR TESTO LETTERARIO DEL CINEMA BRASILIANO e un ri-racconto del Nordest, Zé Lins[13] e de Lima, e tu ti riveli uno scrittore assolutamente geniale. Il montaggio è perfetto, *Os herdeiros* a ritmo di baião. Fantasmi: i tre personaggi maschili Cardin, Carlão, Livinho sono duri, estatici, si muovono come zombies. Sono uomini morti intorno a *Joana*, e i bambini esseri vivi. Se ritocchi gli eccessi di cui ho detto, è un capolavoro. Lettura completa audiovisiva del Nordest – il popolo come classe assente più la schiavitù presente: De Gaulle cavalca in *Ganga Zumba*. *Casagrande* e *Senzala*[14] nel declivio, *Casa assassinada, São Bernardo*[15]. Latifondo e popolo. Decadenza della Casa ecc. ecc. *Joana* come Norma Benguell, come Othon Bastos[16], le relazioni della casa assassinata, le relazioni di *palameres* [palmares], le relazioni di San Bernardo.

Con tutto ciò, illustre Diegues, voglio dire che i cicli si sono chiusi, che bisogna riaprire l'arco al di là delle prime materie rivelate.

Smettiamola di parlare di cinema.

Per me un grande buco parlare con Paloma[17] lontana, una relazione sempre più fragile.

Nutro il maggior disprezzo per tutto ciò che la civilizzazione produce. La nostra generazione non vedrà il comunismo in nessuna parte del mondo. La storia scorre, la morte ci corrode. A rivitalizzarci è solo la proiezione onirica dei nostri desideri sullo schermo, tramite quella strut-

---

10. Aterro del Flamengo, una zona di Rio de Janeiro, vicino all'aeroporto Santos Dumont e al MAM, Museu de Arte Moderna.

11. Necy: diminutivo di Anecy Rocha, attrice e sorella di Glauber, morta tragicamente nel 1977.

12. *Rio quarenta graus*: film "capostipite" del Cinema Novo, di Nelson Pereira dos Santos (1954-1955).

13. Zé Lins è José Lins do Rêgo (1901-1957), uno dei maggiori scrittori regionalisti brasiliani.

14. *Casa Grande & Senzala* è un libro fondamentale per la cultura brasiliana, scritto da Gilberto Freyre e tradotto in italiano da Einaudi col titolo *Padroni e schiavi*.

15. *São Bernardo*: film di Leon Hirszman (1972).

16. Norma Benguell, Othon Bastos: attori del cinema degli anni del Cinema Novo.

17. Paloma è la figlia che Glauber ha avuto dalla prima moglie, Helena Ignês.

tura inventata da Lumière ecc. Ecco il surrealismo concreto, ecco la spiegazione della magia di che cosa è in realtà il cinema novo, da cui deriva l'odio dei concretisti, da cui deriva l'asinaggine di parlare di metonimia a proposito di immagini, perché parlano come gli scemi del '68 nell'Europa destrista. Non sanno che il cinema-immagine è il carico di idee concretizzate in un sogno audiovisivo, e che perciò tutto il cinema udigrúdi[18], che è idealista, veicola una fenomenologia gestaltica nelle corna delle bestie. Come se il campo lungo non fosse l'appannaggio della decadenza in Antonioni, *o tempora mores*! Il cinema novo, nella misura in cui è materialista storico e dialettico, produce immagini dell'inconscio popolare il cui accumulo risulta in una versione del reale storico. Così succede che, essendo il linguaggio il codice della Storia, il cinema novo monta le vere immagini e suoni (dialetticamente articolati, secondo la visione scientifica dei fatti), che si oppongono alla TV Globo, e prenderà nel *subilotório*. Il testo di opposizione nei giorni attuali viene represso, ma i tuoi due film, *São Bernardo*, *Os inconfidentes*, *A casa*, *Beta*[19] e pochi altri sono eccellenti dimostrazioni di come una pratica intellettuale produca sotto una dittatura. Io sono un apocalittico che morirà presto, anche se non sono un romantico. A volte mi sento pazzo e assolutamente felice all'interno di un'infinita solitudine. Adesso non ho neanche più vestiti. Il nuovo film è un'avventura che non so dove andrà a sfociare... terra del sole, terra in trance, l'età della terra... nessun fiore, soltanto orrore, in questo giardino fecondato dal sangue delle teste tagliate... il rituale del sangue mi affascina ed è a partire da questa selvaggeria ancestrale che mi viene il piacere sessuale e estetico. Inizio a capire il significato del sado-masochismo, l'infinita dolcezza che esiste nel delitto. Provavo un vero piacere a filmare *Antônio das Mortes* massacrando beatos, proiettavo il mio inconscio fascista sopra i miserabili – *Deus e o Diabo* è una ragione storica dialettica per nascondere il sadico di masse che sono. Paulo Martins fa il possibile per distruggere Diaz, ma a trionfare è Diaz, il fascismo risplendente. In *Terra em transe* la ragione dialettica interviene per criticare il fascismo, e Diaz diventa un mostro abietto. Continuo la distruzione in *Cabezas cortadas*, ma nuovi mostri rinascono, più potenti e mortali, che mi divorano durante la notte. Ho vibrazioni tipiche di ciò che chiamano follia, molto superiori a quelle banali, per esempio: un pomeriggio stavo dormendo e mi sono svegliato gridando: Ivan Ivan e ho visto uscir fuori proprio il Terribile, e poi ho visto che *Antônio das Mortes* è l'Assassino attraverso il quale io

---

18. *Udigrúdi*: underground alla brasiliana. Un genere di cinema diffusosi soprattutto a São Paulo nella zona del vecchio centro, denominata "Boca do Lixo".

19. Rispettivamente: *Os inconfidentes* (1971), di Joaquim Pedro de Andrade; *A casa assassinada* (1970), di Paulo César Saraceni; *Quem é Beta?* (1972), di Nelson Pereira dos Santos.

mi manifesto in questa magia, l'Assassino Fascista che, toccato dall'amore del popolo, cessa di essere soldato della destra (mercenario) per essere di sinistra (giustiziere) ⟶ PROFEZIA.

Tereza[20] se ne va, ho preferito rimanere da solo, non mi sento felice né triste, soltanto esaltato, depresso e assolutamente sprovvisto del senso, della morale. Che cos'è la libertà? Poter saper creare? Non ho potere, ho poco sapere.

E vedi, mio caro Cacá, tutto ciò è vero, non ho la minima vergogna di parlare pubblicamente dei miei desideri, come sai anche tu e tutti i cineasti che, solo loro, sanno cosa significano davvero questi fantasmi. Come hai partorito *Joana Francesa*? Un libro proustiano che inizia a Parigi e abbassa le ali nel sertão. Ebbene!

Molta nostalgia. Ho già tirato fuori i diavoli dal corpo durante la lettera, il corisquismo[21] a volte mi domina, e questo è transe mistico, e subito torno alla calma. In questa tensione un giorno il cuore o l'anima esplodono. Ma è una macchina che mi dà la sensazione di Vita libera, le energie fluiscono, questo è davvero ottimo. Tutto vale la pena, quando l'anima non è piccola. Love,

Buru.

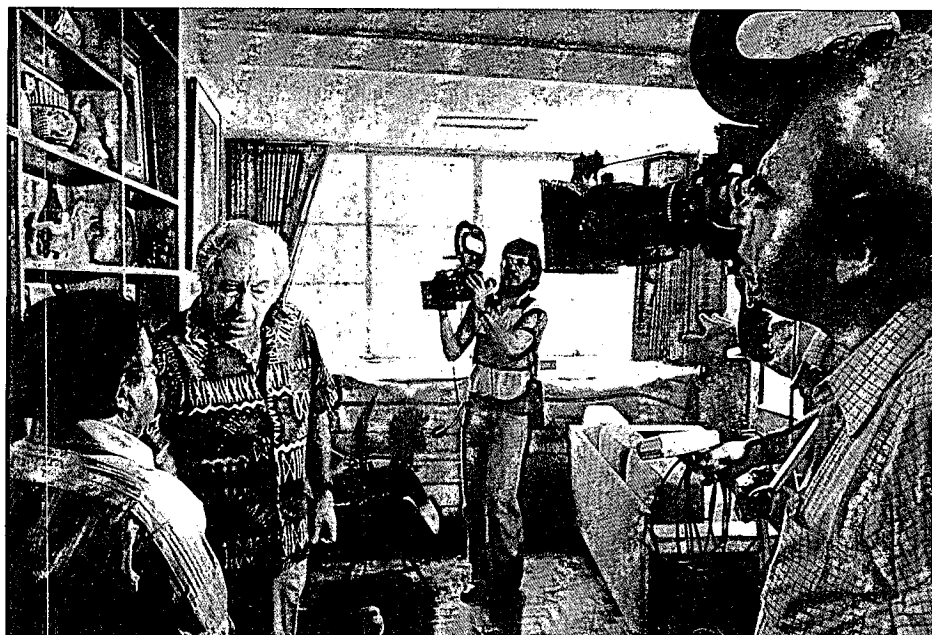
Baci per Nara[22] e ai bambini.
È caduto dell'inchiostro sul foglio

Ad Alfredo Guevara *Roma, settembre 1973*

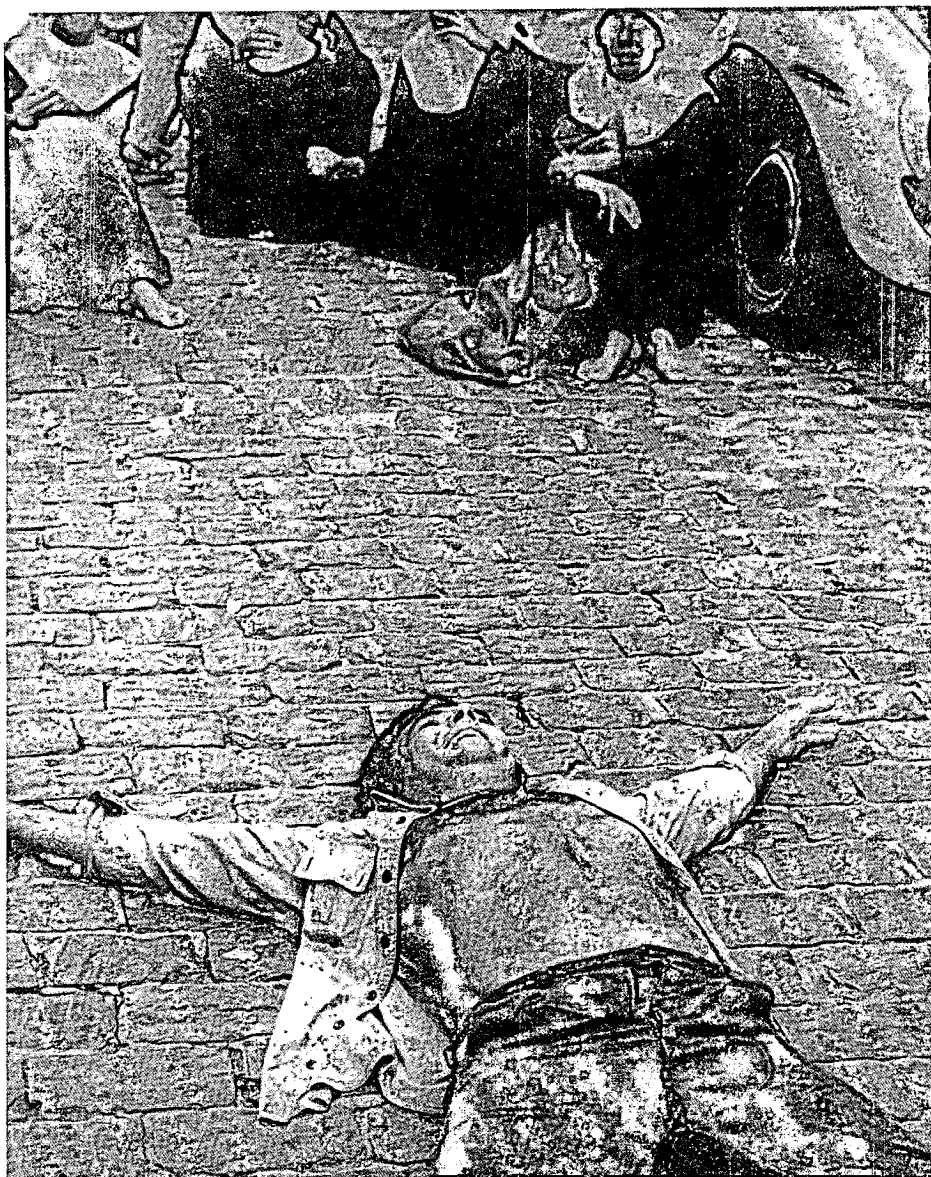
Caro Alfredo,

approfitto di Titón[23] per mandarti notizie. Come devi già aver saputo c'è stata la separazione con Tereza e non te l'ho comunicato direttamente soltanto perché queste situazioni sentimentali non si risolvono in modo rapido. Tereza è rimasta a Parigi con denaro sufficiente per vivere e con denaro per comprare il biglietto di ritorno. È rimasta anche con l'appartamento e con tanti amici, soprattutto la famiglia di Miguel Arraes[24]. Non c'è stata alcuna rottura politica fra me e lei. Le crisi di inadattamento di temperamenti si aggravano e la separazione in questi casi è la miglior soluzione. Tereza è una donna molto intelligente, colta e di grande

---

20. Maria Tereza Sopeña, una giornalista cubana, protagonista di un grande amore con Rocha.
21. Da Corisco, uno dei cangaceiros di Lampião e uno dei personaggi-chiave di *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), di Glauber Rocha.
22. Nara Leão (1942-1989), moglie di Carlos Diegues.
23. Soprannome di Tomás Gutierres Alea, regista cubano recentemente scomparso.
24. Politico brasiliano, più volte governatore di Pernambuco. Autore del libro *Le Brésil, le peuple et le pouvoir*, pubblicato da Maspero di Parigi.

Sul set di *Jorjamado no cinema*

sensibilità. È una rivoluzionaria e racchiude in sé le grandi contraddizioni di una donna cubana della sua generazione. Questa esperienza con me ha ampliato la sua attività intellettuale verso tutti i settori della cultura. È una donna terrorizzata dal "machismo" come la maggioranza delle donne cubane. Siccome è una donna molto forte, ha preferito vivere la sua esperienza di cubana piuttosto che vivere la mia di brasiliano. Lei mi piace, ma penso che sia stato il suo modo di essere indipendente. Le donne non possono essere schiave degli uomini, anche se questo distrugge la famiglia, e tu ben sai che, finché esisteranno relazioni sessuali proibite, esisterà la competizione per la presa del potere, che è l'unico modo di permettere la realizzazione dei desideri. Oggi l'amore romantico è morto e i rapporti materialisti non perdonano la debolezza della nevrosi. La nevrosi viene superata solo dalla rivoluzione sessuale liberatoria: questa può essere prodotta solo dalla società senza stato e senza classi. L'organizzazione è l'ideologia che reprime il desiderio. Esiste una lotta fra le classi attraversata da un'altra fra i sessi. Finché la donna sarà guardata come oggetto sessuale, l'uomo continuerà a lottare per il potere per far trionfare la dittatura del cazzo. La donna, trattata come un animale, continua a reprimere soprattutto i figli maschi e a creare legioni di impotenti deliranti. È la schizofrenia che distrugge tragicamente l'Occidente. È l'apocalisse della cultura borghese.

Tereza ti racconterà i particolari dei nostri rapporti, se vorrai ascoltarla. E siccome devo a te il fatto di essere andato a Cuba e di averla conosciuta,

Sul set di *A Idade da Terra*

è normale che lei ti conosca attraverso i nostri rapporti, vorrà per questo incontrarti e conversare. Sarebbe, da parte tua, un modo di conoscere la persona che mi conosce meglio.

A Pesaro i dibattiti sono stati forti. All'interno del caos ideologico europeo spunta una tendenza ad approfondire il materialismo storico dialettico a un livello di astrazione capace di assorbire le differenze culturaliste.

È la morte definitiva del barocchismo. Un cinema materialista storico e dialettico è una rappresentazione epica delle articolazioni della natura

e della società. In questo senso è necessario radicalizzare la necessità di un cinema che sintetizzi rivoluzionariamente nuove realtà. Le tesi generali del cinema novo e del cinema latinoamericano sono le più avanzate in questo senso, ma è necessario che, nel nostro cinema, il rigore scientifico sostituisca sempre più la fenomenologia metaforica idealista. La magia storica di Carpentier è la fonte più ricca della drammaturgia latinoamericana. La discussione fra la finzione e il documentario, fra la metafora idealista e la metafora materialista, fra l'ideologia e la lingua, fra la cultura e l'ego – e tante altre opposizioni che sorgono dalla struttura biochimica –, tutto ciò è più grande del cinema. Perché il cineasta sia all'altezza della mente, è necessario che riapplichi i suoi mezzi in funzione della verità che libera. L'ICAIC è l'unico laboratorio sperimentale di cinema del mondo, l'officina dell'avanguardia. *El hombre de Maisinicu* è un eccellente nuovo film cubano proprio per i motivi che hanno irritato i critici dell'estrema sinistra europea: il film di Manuel Perez è una de-costruzione e ricostruzione del cinema americano strutturato nelle contraddizioni politiche della stessa rivoluzione, il che è evidenziato nelle parole di Fidel alla fine del film. Il film è un eccellente modello di neorealismo socialista tropicale e in questo risiede la sua originalità. Perché l'esperienza del cinema sovietico è andata male, la critica europea pensa che quella di Cuba andrà male. Non fanno i conti con la differenza culturale: la Russia è vecchia e ha l'inconscio legato al modello borghese: sono asiatici in cerca della Francia. Cuba è nuova, è una civiltà giovane, capace di produrre la cultura più sviluppata del mondo. La Cina è vecchia, il modello cinese è la formalizzazione di un modo austero di tribalismo che tende alla trascendenza attraverso la cordialità. I cinesi sanno che le armi sono strumenti delle idee ma non reprimono la dialettica, senza la quale l'uomo non riesce a liberarsi dall'alienazione prodotta dalla repressione del potere. Il miglior film cubano, e questa è l'opinione mondiale unanime, è *Memorias*[25], perché è l'esecuzione dell'intellettuale borghese con il rigore antimoralista capace di convincere i nemici del comunismo alla rivoluzione. Il successo di *Memorias* nasce da questa indipendenza intellettuale che permette, come Brecht, la distruzione ideologica del nemico attraverso la superiorità culturale della comunicazione. I film di Santiago[26] agitano ma non informano: l'ideologia, essendo ripetitiva, diminuisce l'interesse dei film. Ciononostante, Santiago è il più vicino a un cinema materialista. *Viva la Republica*[27] ha i difetti di Santiago superati dal rigore intellettuale. Apre una prospettiva. Non ho visto *Girón*. Il film di Humberto Solás non è buono perché è represso. Humberto Solás è

25. *Memorias del subdesarrollo* (1968), di Tomás Gutierrez Alea.
26. Santiago Álvarez.
27. Film del regista cubano Pastor Vega.

l'unico cineasta cubano in grado di filmare donne, ma per questo bisogna che il moralismo gesuitico sia attaccato frontalmente. Il cinema è la materializzazione storica e dialettica delle realtà e perciò non può svilupparsi se non all'avanguardia del pensiero. Manuel Perez è un cineasta che può filmare il *Granma*, a colori, in cinemascope – un film per il mercato internazionale che potrebbe essere coprodotto con la Mosfilm. In questo senso l'ICAIC deve affermarsi esportando sui mercati possibili un modello che contesti Hollywood a partire dal centro più avanzato del terzo mondo.

História do Brasil, che riflette queste preoccupazioni, sarà pronto nei prossimi tre mesi, perché durante tutto questo tempo ho viaggiato in cerca di produzioni per il mio prossimo film e i problemi economici mi hanno lasciato in difficoltà che fanno ritardare. Adesso sto ultimando il film con l'aiuto di Renzo[28], vivendo con pochi soldi, lavorando incessantemente giorno e notte, grazie all'ospitalità di Barcelloni. Resterò in Italia a lavorare con Renzo e tenterò di produrre il mio prossimo film il più rapidamente possibile. Il film si chiama *A Idade da Terra*, deve essere filmato in Africa, Asia, America ed Europa. È un progetto molto ambizioso, il più grande che mi sia mai uscito dalla testa, ma costa un milione di dollari, neanche un produttore di qui ci si arrischia. Tenterò una coproduzione con l'Algeria, più o meno nello schema di *Z*, nonostante il mio film non sia commerciale, perché è proposto con un'informazione rivoluzionaria. Le difficoltà sono grandi ma sono più forte che mai. Marcos[29] continua a lavorare con me, separato, sembra definitivamente, dalla moglie, e abbiamo accompagnato la Storia quotidiana legati alla questione cilena e alle sue ripercussioni sul Brasile. Come già ti avevamo predetto, è salito al potere Geisel e Albuquerque Lima ha lanciato un manifesto nazionalista semiperuviano il 24 agosto. Come sapevamo, il caporale Anselmo era della CIA ed è stato responsabile della distruzione della guerriglia in Brasile. Voi dovreste indagare su Kátia Valadares. A Pesaro, come Titón ti spiegherà, ho attaccato le posizioni anticubane dei sinistristi europei, cosa che ha provocato grande scandalo. Siccome la campagna antisovietica è grande, la gente rimane indecisa sulle posizioni di Cuba. Evidentemente la situazione del Cile ha radicalizzato ancora di più le posizioni nel terzo mondo e perciò siamo preparati alle guerre che verranno. Prima di morire voglio sempre tornare a Cuba e spero di essere sempre degno di essere invitato. Quando il film sarà pronto te ne manderò una copia con urgenza. Quanto a *Cabeças*, ho bisogno di soldi per pagare il produttore e pagare la copia. Sono ancora in ritardo ed è

---

28. Rossellini.
29. Medeiros, che ha firmato con Rocha *A História do Brasil*.

difficile studiare e produrre senza soldi. In Brasile lanceremo una rivista: LUZ E AÇÃO, che vuole riorganizzare le idee rivoluzionarie, questo se ci sarà "liberalismo" nel governo di Geisel, a partire dal prossimo marzo. Ma è difficile che accadano grandi cose nei prossimi mesi. Siamo sempre più fottuti. Ma questa crisi verrà superata. Dobbiamo lavorare per questo.

L'articolo che ti ho promesso è diventato il testo del film. E un libro che sarà dedicato a te.

Un abbraccio a Júlio[30] e digli che ho ricevuto il libro. Bisogna che Júlio scriva un'informazione sul cinema cubano per chiarire cose che non sono state discusse a Pesaro.

Un abbraccio fraterno dal tuo

Glauber

A Carlos Diegues *Sintra, 23 marzo 1981*

Cacá,

Soltanto oggi scrivo una lettera in Brasile. Sto bene, in una casa ottima con Paula[31] e i bambini, anche la madre di Paula è venuta a passare qualche giorno con noi. Mi sto curando una sinusite che ha provocato una pericardite, sono stato male, potevo morire. Ma sono già in pieno recupero, spero di curarmi. Ho firmato un contratto per scrivere una sceneggiatura e ho di che vivere fino a giugno, metà luglio, quando spero di concretizzare la produzione. Qui ci sono le condizioni, l'ambiente è tranquillo, ho qualche amico e Claude[32] è disposto a darsi da fare – e ci sono buone prospettive. Se non andrà in porto niente, vedrò dove posso fare questo film che sto creando, o un altro, in un altro paese, senza escludere il Brasile.

Vivo un intervallo. La fine di un ciclo psichico e corporale. Un secondo esilio, dal futuro incerto, ma cammini più o meno strutturati.

(Un esilio che è iniziato nel 1970 – il mio ritorno nel '76 è stato una parentesi e le tragedie che mi hanno assediato hanno provocato il secondo esilio).

Nel mio libro *Revolução do Cinema* dico quello che penso (quasi tutto) del Cinema Brasiliano.

---

30. Julio García Espinosa, cineasta cubano.
31. Paula Gaitán, poetessa colombiana, l'ultima moglie di Glauber.
32. Claude Antoine, produttore di *Antônio das Mortes*.

Rocha a Rio de Janeiro nel 1979

Problemi politici e psicologici hanno disgregato il nostro gruppo, nonostante la vecchia passione continui sotterranea, in attesa del momento di nuove esplosioni.

L'Embrafilme è una concretizzazione strategica.

Il paese va male. Il mondo peggio. Solo una coscienza profonda ed epica potrebbe liberarci dalle miserie nevrotiche che hanno diviso il movimento e tutto si è indebolito.

Il liberalismo ha generato la Cooperativa, la svolta commerciale, la pugnetta udigrúdi. Altri si sono impossessati di fette del territorio con la convenienza dei baroni. La miseria ideologica del Cinema Brasiliano (mancanza di ambizioni creative, prostituzione, decadenza critica ecc.) porterà il cinema brasiliano a zero, alla possibile morte dell'Embrafilme. Non so che cosa fare, dato che i responsabili sono chiusi, senza dialogo. Isole di egoismo reazionario. Questo dipende dalla situazione nazionale. Era meglio all'epoca dell'iniziativa privata di Zé Luiz, quando il nostro cinema era più rivoluzionario, oggi ancora brillano alcune eccezioni ma non esiste un movimento come prima, immagine multicollettiva di una società.

Non mi dispiace di nulla. Questo tunnel arriverà alla fine e ci incontreremo anche che sia nel deserto, dove troveremo nuove soluzioni.

Che cosa succederà in Brasile?

Qualche cosa fino al 19841.

Il numero qui sopra è andato oltre il 1984, spero che non sia così.

Ho bisogno che Celso Amorim[33] mi aiuti a fare il film qui. È fondamentale per la mia salute. Ha facilitato le cose qui in Portogallo ma è bene che tu mi appoggi. Fortunatamente i pettegolezzi non ci hanno separati.

Mi piacerebbe anche che *A Idade da Terra* fosse distribuito con le stesse condizioni degli altri film, prendi contatto con Marco Aurélio[34] perché non esibire il film nei cinema popolari, relegandolo in cinema "d'arte", è una censura inconscia. Perché *Gaijin*[35] al Guarany di Bahya, o *Lira do delírio*[36], e non *A Idade da Terra*? È necessario lanciare urgentemente il film nel Guarany e da quelle parti. Bisogna che Marco Aurélio veda l'altro lato e lotti per il film contro le correnti che interferiscono nell'esibizione.

Conta sempre su di me. Fraternamente,

Glauber

A Celso Amorim *Sintra, 8 giugno 1981*

Caro Celso,

caro amico, scusami per i problemi. Come Direttore dell'Embrafilme, sono obbligato a raccontarteli.

La situazione ha raggiunto il climax. Il mio "esilio" deve essere interpretato come risultato delle contraddizioni del Cinema Brasiliano che si riflettono nell'Embrafilme. Tu conosci i motivi che hanno determinato il mio fallimento imprenditoriale. Riassumendo, è stato il prezzo della libertà artistica. Della sopravvivenza culturale. Non c'è nulla di personalista in questo. Ho dato il massimo al Cinema Brasiliano e poi sono stato "espulso". E fallito. La mia OPERA vale denaro. Non è stata mai debitamente *distribuita*. È *famosa* ma non *conosciuta*. Non è giusto che io stia nella MISERIA e che i miei film continuino ad essere paralizzati. L'Embrafilme, essendo del MEC[37], ha il dovere di SALVARE I FILM e DI SALVARMI. È una situazione drammatica naturale per chi ha vissuto pieno di dedizione per 20 anni al Cinema Brasiliano. Non sto chiedendo, né reclamando, né lamentando. Mi sembra giusta la rivendicazione.

Il prezzo che ho chiesto per *Barravento*, *Deus e o Diabo* e *Terra em transe* (il negativo ancora in Germania sotto la responsabilità di Claude) è ragionevole: DIECI MILIONI (80 mila dollari, più o meno): vediamo: 2 per

---

33. All'epoca, presidente dell'Embrafilme.
34. Marcondes, dell'Embrafilme.
35. Film del 1979 di Tizuka Yamasaki.
36. Film del 1973-1977 di Walter Lima Jr.
37. Ministério de Educação e Cultura.

Barravento, 4 per *Deus* e 4 per *Terra.* Sono diritti mondiali, come ho detto in una lettera a Kalil, che possono rendere molto di più.

I diritti sarebbero per 10 ANNI e io riceverei, oltre a questo, i diritti d'autore, secondo le norme, e il 20% dei possibili sfruttamenti in videocassette. (*Deus e o Diabo, Vidas secas, Macunaíma, Dona Flor, Xica da Silva*[38] *dovrebbero essere i primi 5 film in cassetta fatti uscire dall'Embra sul mercato internazionale. In diverse lingue, con sottotitoli. Annota questo e fa' la prova rapidamente*).

Il pagamento dovrà essere effettuato qui perché non posso andare in Brasile. Tu puoi trasferire qualche credito estero dell'Embra, perché si tratta di un'importazione. Infine, spero che si trovi la soluzione. Preferisco ricevere il più rapidamente possibile per via della svalutazione del cruzeiro.

Non posso andare in Brasile perché, oltre a problemi privati, voglio fare il mio prossimo film in Europa. Ho già realizzato 3 film qui e voglio reinvestire questa esperienza. Ricevendo questi soldi, per la prima volta potrò proiettare il film in condizioni industriali internazionali senza dipendere da un produttore nelle questioni di sopravvivenza. *O destino da humanidade* è già stato scritto, ma ho bisogno di altri 2 mesi per dargli il tocco finale. È un film caro, che va oltre il Portogallo. È più possibile in Spagna, Francia e Italia.

Inoltre, sto aspettando la pubblicazione della sceneggiatura di *O nascimento dos deuses* dalla RAI – e il film può uscire nel 1982[39].

Non ho progetti per il Brazyle, all'infuori del romanzo *Riveirão Sussuarana*[40], ma che essendo "scritto" non voglio "filmare". Spero che un giorno qualche cineasta si interessi. Il mio progetto di *O Guarany* si è diluito in *A Idade da Terra.* Non sono interessato a filmare cose di teatro o romanzi.

Dopo la *frammentazione* di *A Idade da Terra* (verrà capito nel 1991, ma la ricettività è ottima in Francia e spero di lanciarlo alla fine dell'anno. È come l'*Uirapuru*...), dopo *A Idade da Terra, O destino da humanidade* sarà un film TRANS-REALISTA, che reintegrerà le grandi linee del realismo.

Per questo la sceneggiatura assume proporzioni romanzesche e la prima versione ha prodotto il bisogno di scriverne la seconda. Una sceneggiatura è un romanzo e la preparazione letteraria è ardua. Il film è caro, richiede un elenco di attori di primordine, non posso sacrificarlo in una produzione improvvisata. Per questo ho bisogno di tempo. Sono arrivato qui a Febbraio e ho lavorato male, perché ho dovuto curarmi seriamente.

---

38. Rispettivamente di Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Bruno Barreto e Carlos Diegues.

39. Il libro, finito di stampare il 22 luglio 1981, esce nella collana «TV Cinema» della ERI con il titolo *La nascita degli dei*. Il film, invece, non verrà mai realizzato.

40. Edito dalla Record di Rio de Janeiro nel 1977.

Per questo la vendita dei film risolverebbe i miei problemi con l'Embrafilme. Avrò tempo e calma per preparare il film. Non stando in Brasile, non concorrerò a finanziamenti. Voglio superare una fase di conflitti nel Cinema Brasiliano. La mia assenza è utile a tutti e a me. Capendo questo, mi sono ritirato e credo che il destino porti qualsiasi persona per cammini diversi che un giorno, forse, si rincontrano.

Questo è quanto ho detto nel libro *Revolução do Cinema Novo*.

La Cooperativa è una nuova fase. Mi hanno mandato il numero di *Luz & Ação*. È stato un fatto cordiale. Ho deciso di collaborarvi, di superare i problemi degli anni '70. Il Cinema Novo si riunirà forte nei prossimi due anni. È la soluzione storica.

Telegrafami direttamente *Hotel Central* o via Carlos Garcia quale la soluzione e *se hai ricevuto questa lettera*. Devo sapere di tutto rapidamente perché mi restano *50 dollari*. Sá da Bandeira non mi cerca, l'estate inizia, la vita ricomincia soltanto in Settembre. Claude è interessato, ma Sá da Bandeira non si è ancora deciso.

HO BISOGNO URGENTISSIMO DI SOLDI – anticipami sul contratto 2 MILIONI e poi accerteremo il resto fino alla fine dell'anno. Nel caso che l'Embrafilme non risolva il mio problema, sarò definitivamente proletarizzato, insomma, sarà difficile.

Certo che difenderai questa causa, ti scrivo.

Un abbraccio fraterno,

Glauber

(Traduzione e note di Claudio M. Valentinetti)

Robert Flaherty con Nyla, moglie di Nanook

Una ricerca su *Nanook of the North*
Piccola storia italiana del film

Virgilio Tosi e *Denver M. Beattie*

Nanouk, *un semplice film di pubblicità di una fabbrica di pellicce, in cui la lotta dell'uomo contro gli elementi pervade il nostro animo quanto la miseria eschilea degli Atridi. È la rivelazione della più strabiliante applicazione del Cinematografo alla vita.*
Ricciotto Canudo*

Il più famoso e il primo tra i non molti film di Robert Flaherty rappresenta un caso abbastanza raro nell'intera storia del cinema: per l'inaspettato successo che ebbe anche in termini di box-office, per la notorietà che ottenne e che mantenne e mantiene al di là della contingenza (il film risale all'inizio degli anni '20), per le vere e proprie leggende che si sono venute creando intorno alla sua realizzazione, al suo valore documentario, scientifico, spettacolare.

Esiste tutta una letteratura sul fatto che Flaherty abbia girato il suo film due volte. La prima nel 1913, su consiglio del suo datore di lavoro che lo inviava nel nord del Canada per prospezioni minerarie (Flaherty era ingegnere). Le riprese da lui realizzate furono montate, ma il negativo andò bruciato in un incendio provocato da una sigaretta dello stesso Flaherty che ebbe la fortuna di cavarsela con lievi ustioni.

L'unica copia (positiva) rimasta non era in condizioni da essere controtipata, per cui fu utilizzata in seguito per alcune proiezioni organizzate al fine di cercare un finanziamento per rigirare un film sugli eschimesi. Il che riuscì a Flaherty solo dopo la fine della prima guerra mondiale, quando ottenne la sponsorizzazione della filiale newyorchese della ditta francese di pellicce Révillon Frères. Così, dopo un soggiorno durato più di un anno e mezzo nella baia di Hudson, Flaherty – che vi si era recato questa

---

* Il testo, scritto nel 1923, è tratto da Ricciotto Canudo, *L'officina delle immagini*, Bianco e Nero, Roma, 1966, p. 180.

volta solo per girare il film – poté presentare nel 1922 *Nanook of the North* (*Nanouk l'esquimese*), l'opera che noi conosciamo in una delle svariate riedizioni oggi circolanti.

La copia positiva della prima versione, sopravvissuta all'incendio, sembra sia definitivamente scomparsa e questa sparizione si è ammantata di toni leggendari. In un lavoro di carattere divulgativo Jean-Luc Douin parla addirittura di tre versioni del film e di tentativi messi in opera per nascondere o distruggere le due precedenti[1]. Ma gli indizi forniti non sembrano molto attendibili.

L'originalità del caso *Nanook*, rispetto ad altri film noti per il duraturo successo mondiale e divenuti leggendari (vedi *Gone with the Wind*), non consiste soltanto nel fatto che il lavoro di Flaherty è un documentario e non una fiction. Il film, oltre allo strepitoso esito commerciale, è diventato anche un evento storico per quanto riguarda le ripercussioni del suo successo al di là degli incassi in termini di biglietti venduti.

Nanook ha infatti costituito il primo, anche se non premeditato, caso di indiretto "merchandising" in campo cinematografico, ineguagliato per decenni, fino alle recenti trasformazioni del mercato, in cui le grandi produzioni spettacolari hollywoodiane prevedono in partenza e sviluppano la collateralità, rispetto alla produzione e alla distribuzione di un film, del grande mercato dei gadgets: giocattoli, indumenti, ecc. collegati al film.

A posteriori, il successo del film *Nanook of the North* ha creato un colossale mercato autonomo di gelati da vendersi sia all'interno delle sale cinematografiche che fuori, mercato che tuttora esiste, a più di tre quarti di secolo dalla prima uscita del film. Il tutto, sfruttando gli echi del suo successo, perché i gelati, nel nome e nella presentazione, si richiamavano esplicitamente al ghiaccio polare, agli eschimesi, alla figura stessa del protagonista del film. Si potrebbero citare molti esempi, ma per farlo in modo completo occorrerebbe realizzare prima una vera e propria ricerca di mercato.

Limitiamoci a segnalare che lo stesso Flaherty fu sorpreso, all'inizio degli anni '30, nello scoprire a Berlino gelati la cui confezione riproduceva la faccia di Nanook[2]. In Francia si vendono, soprattutto nelle sale cinematografiche, gelati chiamati Eskimo, nome creato a suo tempo per derivazione dal titolo francese del film *Nanouk, l'esquimau.* Il termine è perfino registrato nel dizionario francese Petit Robert che lo data 1922, cioè l'anno di uscita del film (il quale, però, non viene citato). Lo stesso dizionario riporta anche, con datazione approssimativa 1930, l'uso del termine Eskimo (o Esquimau) per indicare un abbigliamento invernale per bambini.

Un altro esempio viene dalla Repubblica Ceca: un diffuso marchio di fabbrica di gelati, in vendita anche nei supermercati, ancora oggi si chiama Nanuk; anche se su alcuni dei bicchierini non si trovano più immagini

Il primo cartello dell'edizione italiana

eschimesi ma i nanetti di Biancaneve ispirati a Disney.

Oltre ai gelati e agli abbigliamenti per bambini, si può ricordare che a Broadway, dopo l'apprezzamento del film, ebbe grande successo una canzone appositamente scritta e dedicata a Nanook[3].

Il film giunge molto presto in Italia, dopo il buon esito registrato a New York (era uscito nel giugno 1922 al cinema Capitol) e in alcune città europee, come Londra e Parigi. Il copyright del 1922 è della filiale americana della Pathé. Il 28 febbraio 1923 la versione italiana aveva già ottenuto il visto di censura n. 17837 concesso senza tagli né modifiche. La lunghezza della copia presentata alla commissione di revisione era di m. 1707. Il visto di circolazione era stato probabilmente richiesto dalla SASP di Pittaluga che aveva preparato l'edizione italiana e la richiesta era stata presentata a nome di Jacques Haik, probabile detentore francese dei diritti di vendita per l'Italia[4].

Purtroppo non abbiamo trovato informazioni precise circa il successo e gli echi dell'uscita commerciale del film in Italia, anche se in un mercato come il nostro, dominato dalla produzione commerciale hollywoodiana e da una produzione nazionale di fiction, di avventure, di feuilleton, di drammi passionali, non c'è da stupirsi che il film non sia diventato un campione d'incassi.

Le entusiastiche pagine dedicate a *Nanook* da Ricciotto Canudo poco

prima della sua prematura scomparsa non sono indicative per il contesto italiano perché Canudo le scrisse in francese, a Parigi, dove viveva dall'inizio del secolo[5].

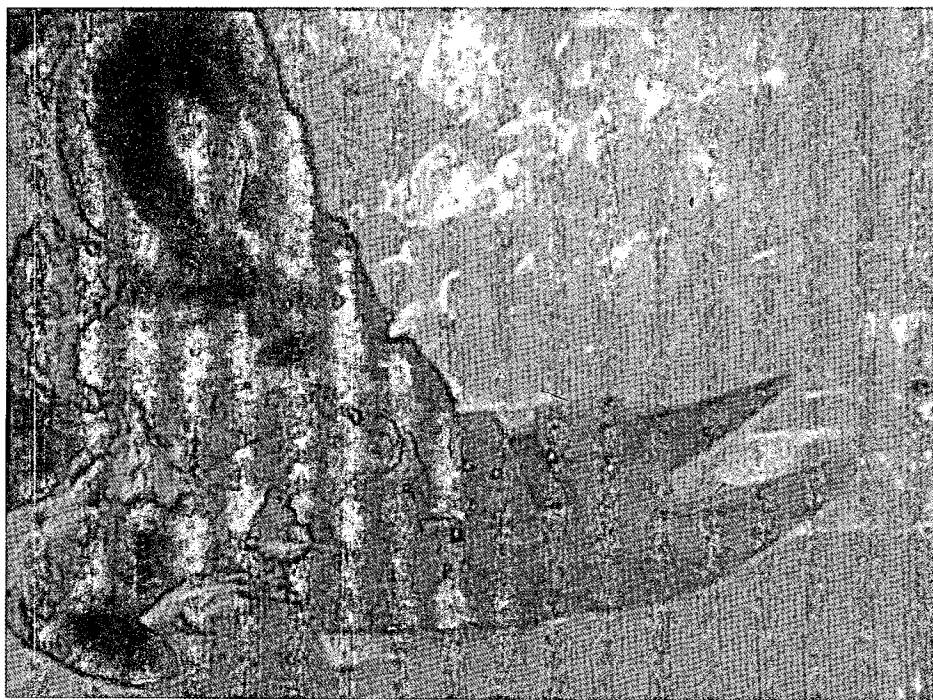
«La Rivista del Cinematografo», n. 4, 1928 pubblica su *Nanook*, film in quattro atti, distribuito dalla Kismet, una ditta specializzata che lo avrà ottenuto dalla SASP alla fine della distribuzione commerciale, una breve ma curiosa scheda filmografica del CUCE (Consorzio Utenti Cinema Educativo):

> Film per tutti, dal vero, rappresentazione scenica della famiglia di Nanouk nelle sue diverse occupazioni della giornata. Bella pellicola, istruttiva e di attualità per i viaggi al Polo Nord.

Ettore M. Margadonna nel 1932, nella sua, sia pur parziale, prima storia del cinema pubblicata in Italia, scrive:

> Se occorresse provare ancora agli increduli che il cinema non è un passivo riproduttore, ma uno strumento d'arte, noi non avremmo l'imbarazzo della scelta e rifiutando deliberatamente, tant'è la nostra ricchezza, tutto il repertorio romanzesco, appoggeremmo le nostre affermazioni su un gruppo ristretto di film: quelli che ancora sono chiamati, con brutta e inefficace parola, documentari d'arte.
> L'irlandese Robert Flaherty può essere ritenuto il primo esploratore che narra le sue avventure con la macchina da ripresa anziché con la penna.
> La sua iniziazione ai misteri del cinema è avvenuta con un film pubblicitario: quello che i Revillon Frères, noti pellicciai di Parigi, finanziarono perché Flaherty andasse a scoprire con l'obiettivo i misteri del paese delle pellicce. Così nacque *Nanuk, l'esquimese*, girato nel Canadà, che finì per essere un ottimo affare, sia pubblicitariamente, sia, sopratutto, editorialmente. *Nanuk* è un puro documentario compiuto col gusto e lo stile di un giornalista di razza[6].

Margadonna, anche se altera la grafia del titolo del film, sia rispetto all'originale (*Nanook of the North*) che all'edizione italiana (*Nanouk*), dimostra di aver visto il film, mentre più tardi, Francesco Pasinetti – nella sua pur importantissima *Storia del cinema* – lascia aperto qualche dubbio circa i limiti del suo lavoro, in buona parte basato per necessità su fonti di seconda mano e redatto, quindi, senza aver potuto prendere visione di tutte le opere citate.

> In mezzo a tutta la produzione in cui gli attori cominciavano a esser divi, apparve nel 1922 un film interpretato da sconosciuti, da individui che per la prima volta avevano visto la macchina da presa. Era stato girato in Alaska (*sic!*), tra i ghiacci. Vi si narrava la vita degli indigeni, come si costruivano le case di ghiaccio, come trascorrevano il loro tempo, come si procuravano il cibo. Il film si intitolava

> *Nanouk* (*Nanook of the North*) e chi lo aveva realizzato si chiamava Robert Flaherty. Il film, si seppe poi, era stato commesso da una ditta di pellicce; quindi un film pubblicitario, forse; ma il pubblico non seppe questo e invece ricordò Nanouk come ricordava Rodolfo Valentino[7].

Il parallelo proposto da Pasinetti tra il cacciatore eschimese e il divo hollywoodiano d'origine pugliese ci fa pensare a una diffusa popolarità del film anche nel nostro paese. Ma non abbiamo trovato traccia, per esempio, di una riedizione italiana sonorizzata negli anni '30, com'era d'uso per certi grandi successi del cinema muto.

Nel 1947 la Révillon Frères rinnova il copyright su *Nanook of the North* in occasione della realizzazione di una versione sonora, con musiche e un commento parlato (che sostituisce le didascalie). All'inizio degli anni '50, in occasione del lancio di questa versione a Londra, un grande cinema del West End presenta il film con una gigantesca scritta al neon alta circa sei metri[8].

A questo punto, la storia italiana del film di Flaherty si arricchisce di un nuovo capitolo. In Italia, nel secondo dopoguerra, si era verificata una entusiasmante corsa verso la diffusione della cultura cinematografica attraverso il movimento dei circoli del cinema. Nella profonda e generale mancanza di copie disponibili dei classici, consultabili attraverso la sola via allora possibile, cioè le proiezioni dei cineclub, vi erano in quel periodo autori e titoli di film che godevano di un'aura di attrazione particolare, per cui erano molto richiesti ed ambiti. Tra questi autori e titoli si trovavano, in ottima posizione, Flaherty e *Nanook*. Il regista, probabilmente perché nel 1934 aveva presentato a Venezia il suo *Man of Aran*, che era stato premiato ed era diventato un po' uno degli esempi-simbolo dell'arte cinematografica. Il film *Nanook*, forse per gli echi tramandati del successo originario, anche magari per vie secondarie, come i gelati di cui abbiamo parlato.

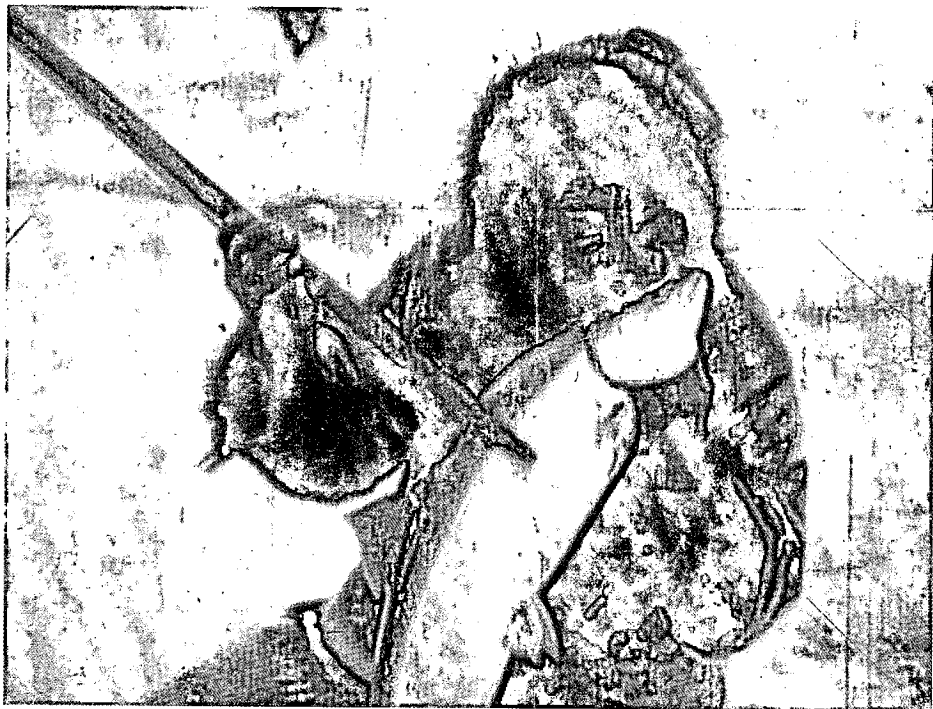
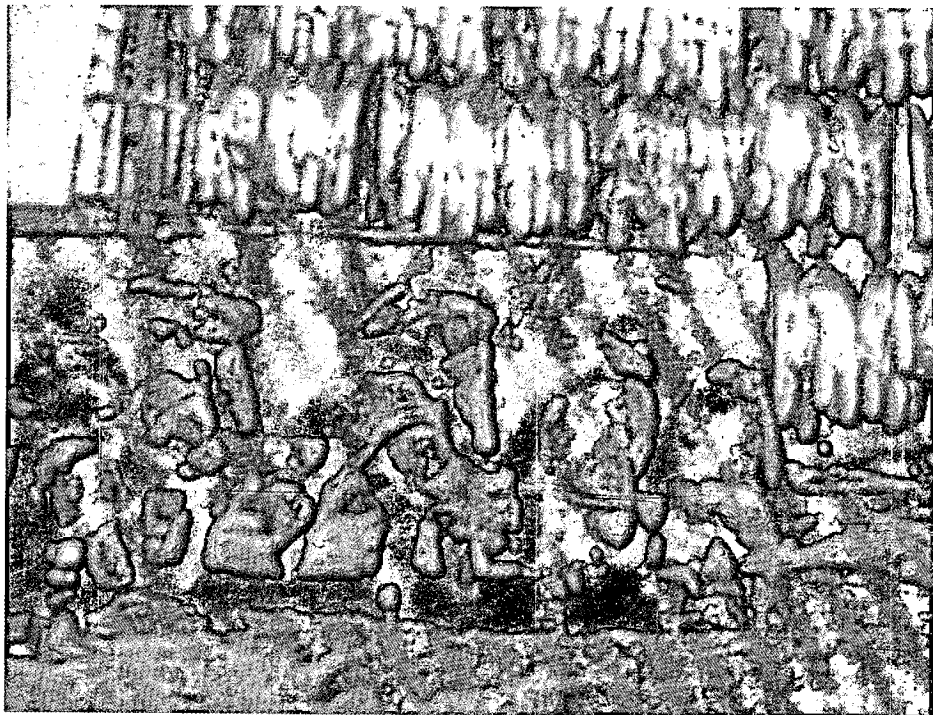
Nel 1948, il primo tentativo di far funzionare la FICC (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, fondata a Venezia nel 1947) era temporaneamente fallito. La Cineteca Italiana di Milano, allora unico giovane archivio di film funzionante in Italia, si trovò nella necessità di venire incontro, almeno parzialmente, alle pressanti richieste di un numero sempre crescente di circoli del cinema che volevano proiettare film famosi di cui parlavano i libri e le riviste di cinema ma totalmente sconosciuti ai giovani spettatori soci di queste associazioni[9].

Sul finire del 1948 la Cineteca di Milano riesce, attraverso prestiti e scambi, a ottenere da alcune consorelle straniere un gruppo di classici della storia del cinema e li mette gratuitamente a disposizione dei circoli per poco più di sei mesi. Tra questi film vi è *Nanook of the North*, ma non si tratta dell'edizione italiana degli anni '20. Sembra si tratti della versione

sonorizzata del 1947, ottenuta in una copia 16mm dalla Cinémathèque Française di Henri Langlois.

Il film passa di proiezione in proiezione attraverso i cineclub. Nella rubrica "Circoli del Cinema", pubblicata in ogni numero della rivista quindicinale «Cinema», si trovano numerose tracce di queste presentazioni[10]. La stessa rivista pubblica inoltre, nella rubrica "Retrospettive", una lunga, precisa analisi del film basata sulla versione originale muta che lo stesso Flaherty, negli anni precedenti, aveva depositato alla cineteca del Museum of Modern Art di New York[11].

Poi, per alcuni anni, il film scompare dalle programmazioni dei cineclub. Riapparirà soltanto all'inizio del 1954, nella versione italiana degli anni '20 distribuita dalla Cineteca Nazionale dell'allora Centro Sperimentale di Cinematografia. Il film viene richiesto molto frequentemente dai cineclub, e lo sarà per parecchi anni, tra l'altro anche da alcuni dei vecchi cineclub che lo avevano già proiettato nella copia fornita dalla Cineteca Italiana.

L'unica differenza è che, almeno nel '54, quando ancora domina la politica della guerra fredda, il film viene concesso solo ai circoli aderenti alla UICC (Unione Italiana Circoli del Cinema), e non a quelli della FICC. Questa discriminazione valeva allora per tutti i film d'archivio della Cineteca Nazionale: nel caso specifico di *Nanook*, si potrebbe oggi trovare

a posteriori una motivazione particolare e curiosa. Una recente ricerca negli archivi della Scuola Nazionale di Cinema ha permesso di accertare che la copia originale degli anni '20 di *Nanook* fu reperita da un cineclub della UICC, probabilmente presso un collezionista privato che la deteneva senza averne diritti d'uso, e fu regolarmente acquistata dalla Cineteca Nazionale insieme ad altre pellicole[12].

È forse il caso di sottolineare, attraverso questo particolare episodio che però non è unico, come i circoli del cinema svolsero dunque una azione molto produttiva per la salvaguardia di testi rari del cinema muto, favorendone l'acquisizione da parte di cineteche che ne hanno potuto realizzare controtipi e, quando necessario, restauri. Ciò chiude anche, a distanza di mezzo secolo, la vecchia polemica tra i fautori di una priorità assoluta della conservazione dei vecchi film e i sostenitori dell'idea che una contemporanea diffusione della cultura cinematografica avrebbe favorito l'acquisizione di pellicole che altrimenti, per ignoranza, incuria, o spicciolo desiderio di illegale sfruttamento, si sarebbero irrimediabilmente deteriorate e sarebbero state perdute per sempre.

Vale la pena di presentare con qualche dettaglio questa copia di *Nanook* recuperata nel 1953-54 e che è stata all'origine della ricerca comparativa di cui daremo conto. La pellicola entrata negli archivi della Cineteca Nazionale era un positivo infiammabile (nitrato) 35mm e, dai riferimenti a bordo fotogramma, si poteva ricavare che i negativi originali erano Agfa e Kodak degli anni 1921-22 di fabbricazione USA e UK, mentre gli intertitoli (le didascalie realizzate per l'edizione italiana) erano su pellicola Ferrania di colore azzurro.

Dall'originale fu fatto un controtipo negativo (nitrato) e una copia positiva (nitrato). Successivamente le copie sono state stampate su pellicola ininfiammabile (acetato). Dopo un cartello «Italiana Cinematografi – Società Anonima – Concessionaria», il titolo iniziale è semplicemente NANOUK, senza altra indicazione, nemmeno il nome del regista. Le didascalie sono numerate e riprodotte dentro una cornice grafica disegnata in stile *liberty*. Nella parte superiore della cornice appare al centro il logo della ditta distributrice SASP; in basso, sempre al centro, il marchio «Società Anonima Stefano Pittaluga – Torino». Il cartello numero uno dice: «Scene della vita attuale degli esquimesi nelle regioni artiche – Cinematografia eseguita ad una temperatura di 56 gradi sotto zero».

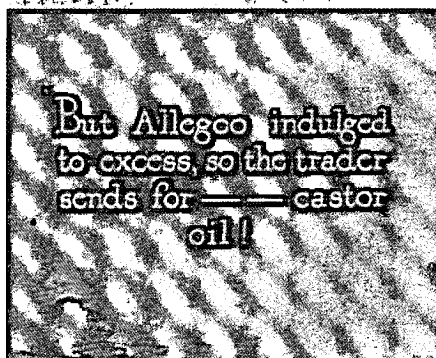
La copia italiana di *Nanook* entra naturalmente a far parte dei film utilizzati per i corsi di storia del cinema documentario che si svolgono dalla fine degli anni '70 al CSC a cura di Virgilio Tosi, corsi che nella loro prima parte sono particolarmente dedicati a Flaherty e ad alcuni altri maestri del documentarismo.

L'interesse suscitato da *Nanook* è sempre molto alto tra gli studenti:

per l'analisi testuale che se ne fa, per le considerazioni critiche che suscita e perché il film s'inserisce come una anomalia, una eccezione nel contesto produttivo dell'epoca; inoltre per la constatazione che *Nanook* è diventato, indipendentemente dalle intenzioni dell'autore, un film pionieristico del cinema etnografico. L'opera intreccia elementi di puro documentarismo con ricostruzioni di una realtà riferita al passato e con alcune strutture drammaturgiche vicine alla fiction.

La presentazione e discussione del film assumono ogni volta un'importanza didattica di grande rilievo. A questo punto, quasi casualmente, si è inserito un fattore di semplice curiosità che ha portato a una piccola ma strabiliante scoperta, la quale – a sua volta – avrebbe fatto nascere l'esigenza e quindi il desiderio di iniziare una vera e propria ricerca da affiancare alla presentazione didattica.

La circostanza scatenante, prima della curiosità, poi della ricerca, nasce dalla sequenza cosiddetta del "trading point", la sequenza cioè di Nanook con la sua famiglia che si trova al periodico appuntamento con i commercianti bianchi per barattare le pellicce degli animali cacciati. In una scena si vedono bambini eschimesi che mangiano gallette e lardo.

La didascalia dell'edizione italiana dice: «Mentre il cacciatore tratta i suoi affari, i figli mangiano biscotti e lardo, che a loro offrono gli uomini bianchi». La corrispondente didascalia dell'edizione originale dice: «Some of

Nanook's children are banqueted by the trader: sea biscuit and lard!».

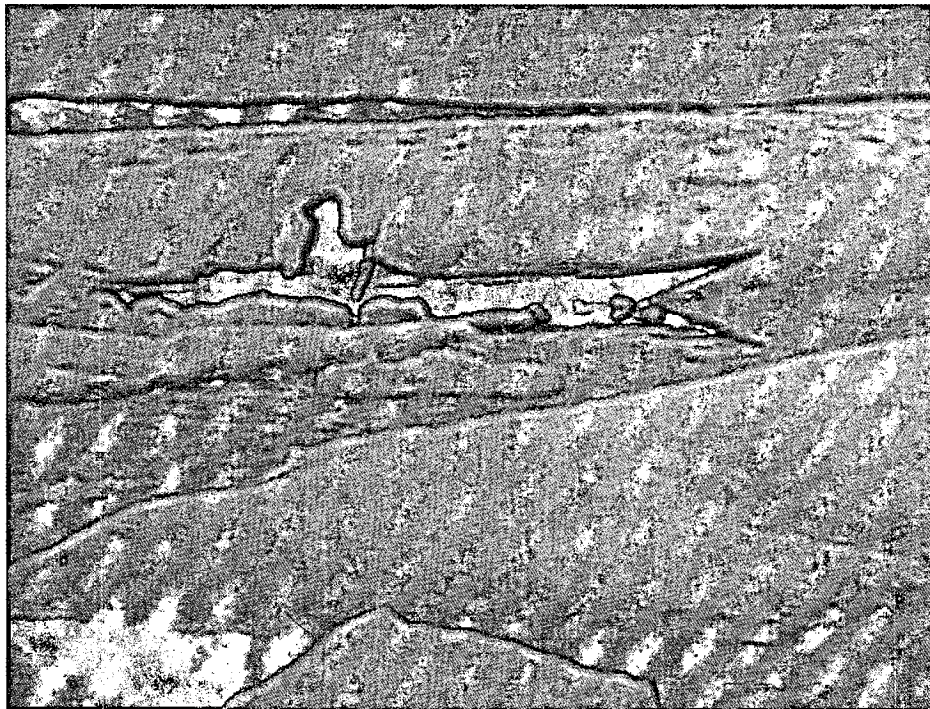
Il figlio di Nanook sembra star poco bene, forse perché ha mangiato troppo. Uno degli uomini bianchi esce di campo, poi rientra con un flacone offrendo al piccolo un cucchiaio di un liquido versato da quel flacone (vedi ill. p. 174).

La didascalia dell'edizione italiana dice: «Allek, il bambino viziato, riceve inoltre un po' d'olio di castoro, leccornia per la quale egli ha una grande preferenza». Quella originale dice: «But Allegoo indulged to excess, so the trader sends for castor oil!».

Sembra a prima vista tutto chiaro e semplice. Sea biscuit è in realtà più che un biscotto una galletta, ma non è grave la piccola imprecisione di traduzione. La curiosità, la scoperta nascono con la didascalia successiva. Nel fotogramma della scena si vede chiaramente che il commerciante tiene in mano una bottiglietta da farmacia con l'etichetta che dice Castor Oil. Ma che cos'è questa «leccornia per la quale [il figlio di Nanook] ha una grande preferenza»?

Che cos'è questo olio di castoro? Il castoro, il piccolo mammifero, in inglese si dice beaver, e comunque in realtà l'olio di castoro non esiste. Un qualsiasi dizionario ci dice che castor oil corrisponde a olio di ricino, cioè esattamente un purgante come si addice, secondo la didascalia inglese, a un bambino che ha straviziato. Altro che leccornia!

Chiarita la curiosità, non è stato difficile scoprire il perché di questa maldestra versione: castor oil – olio di castoro. Non si è trattato di una imprecisione dovuta a ignoranza, ma di una cosciente manipolazione testuale e sostanziale, fatta con furberia per evitare possibili spiacevoli ripercussioni nelle sale cinematografiche al momento della proiezione del film.

Nanook è uscito in Italia a metà degli anni '20. Il regime fascista si è

insediato al potere da poco, ma gli italiani non hanno dimenticato la vigliacca abitudine che le squadracce di camicie nere avevano di punire gli antifascisti costringendoli con la violenza fisica a ingurgitare grandi quantità di olio di ricino per farli star male per alcuni giorni.

Per meglio nascondere la marachella traduttoria, si devia l'attenzione dello spettatore parlando di leccornia, e non – come accennato nella didascalia inglese – di un rimedio all'eccesso alimentare.

L'appagamento di questa piccola curiosità linguistica, sorta durante una proiezione del film con gli studenti, fece ovviamente nascere il sospetto che le didascalie italiane potessero contenere altre manipolazioni rispetto al testo originale. Da qui l'esigenza di iniziare una ricerca comparativa tra l'edizione italiana del film e quella originale. Fu quindi necessario procurarsi l'edizione inglese, in particolare quella che allora ci risultava essere la più autentica, la copia depositata personalmente da Flaherty alla cineteca del Museum of Modern Art di New York[13].

A questo punto inizia la ricerca comparativa tra le due edizioni del film. Nei primi anni '90 segue i corsi del CSC, con una borsa di studio Fulbright, la studentessa statunitense Denver M. Beattie, già laureata alla Tisch School of the Arts della New York University: nella prima fase della ricerca si è fatta carico della trascrizione affiancata di tutte le didascalie inglesi e italiane, con

la descrizione sommaria delle inquadrature delle due versioni del film. Per far ciò si sono utilizzati – come prezioso supporto tecnico di base – rotoli di carta termica sui quali sono stati elettronicamente stampati, in ordine di successione, le didascalie e un fotogramma di ogni inquadratura, partendo dalle copie (inglese e italiana) del film in videocassetta[14].

Si è poi svolto il lavoro di analisi comparativa, dapprima con Denver, poi con la collaborazione di altri studenti che volontariamente hanno accettato di lavorare alla ricerca[15]. Negli anni successivi si allargherà il campo della comparazione utilizzando anche, sempre a fianco dell'edizione italiana, la copia sonorizzata negli anni '40 e infine l'edizione restaurata nel 1976 da David H. Shepard per conto dell'International Film Seminars[16].

Numerose differenze sono state riscontrate tra le didascalie della versione Pittaluga e quelle della versione originale di Flaherty. Il lavoro comparativo ha permesso di gettare uno sguardo abbastanza insolito su un'attività che è stata molto importante nel periodo del cinema muto: quella della realizzazione delle versioni straniere di un film.

Anche se in questo caso concentriamo la nostra attenzione soprattutto sulle didascalie, è evidente l'interesse che ricerche comparative di questo tipo possono avere anche per accertare eventuali interventi censori o manipolazioni effettuate dai distributori sul complesso del film, con tagli o modifiche di montaggio.

Le didascalie mancanti

Nel caso di *Nanook* le differenze e discrepanze tra le didascalie sono di carattere soprattutto qualitativo. Dal punto di vista quantitativo, infatti, si può constatare che la differenza tra le due versioni è molto limitata: in totale 75-76 per l'edizione italiana (una didascalia è ripetuta due volte), 81 per l'edizione di Flaherty.

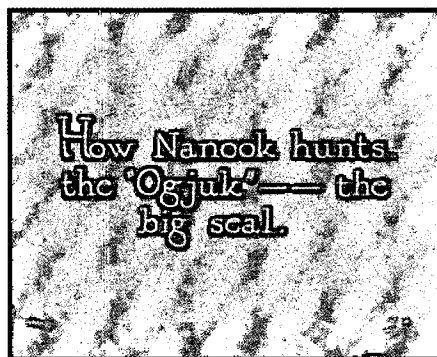
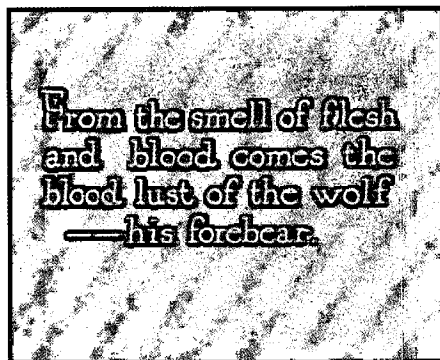
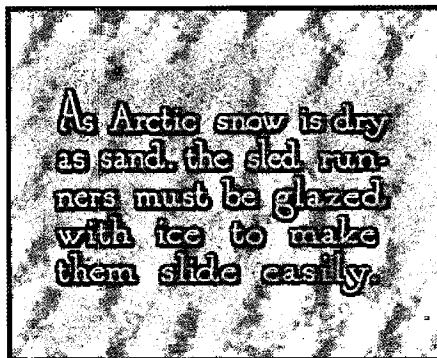
Le didascalie mancanti (in un caso la didascalia è spostata) nell'edizione italiana sono:

- *sequenza della caccia al tricheco*

Rolling the dead quarry from the undertow.

- *sequenza seguente, descrizione dell'inverno artico*

Nanook, seal hunting bound, becomes involved in the giant rough ice fields at sea.

- *sequenza dei preparativi della caccia, dopo la notte passata nell'igloo*

Alcune didascalie mancanti
nell'edizione italiana

As Arctic snow is dry as sand, the slad runners must be glazed with ice to make them slide easily.

* Nella copia italiana conservata alla CN, al posto di questa didascalia si trova un pezzo di coda nera, forse a indicare la didascalia perduta.

• *sequenza di Nanook che cerca uno dei fori che permettono alle foche di venire a respirare*

How Nanook hunts the "Ogjuk" – the big seal./Being a mammal the seal has to breathe frequently, so from the time the ice first forms in the bay, each animal keeps at least one tunnel-like hole open to the surface so it can come up for air at twenty minute intervals.

* Nell'edizione italiana questa didascalia è spostata più avanti nel montaggio della stessa sequenza ed è collocata al posto della seguente didascalia mancante:

From the smell of flesh and blood comes the blood lust of the wolf – his forebear.

• *sequenza dei bambini che giocano mangiando pezzetti di carne di foca*

Ikee! Ikee! (Very cold!).

Differenze qualitative tra le didascalie

Questo capitolo del lavoro comparativo tra le due edizioni è di gran lunga il più importante e significativo per il notevole numero di discrepanze tra una versione e l'altra.

Lo stile espressivo

Una prima osservazione si impone per il suo carattere generale ed è relativa alla forma letteraria usata per i testi delle didascalie. Flaherty e il suo collaboratore Carl Stearns Clancy usano un linguaggio semplice, essenziale, qua e là venato di un rattenuto lirismo, sempre rispettoso del primato del vero linguaggio del film, il linguaggio delle immagini, per cui il testo delle didascalie deve aggiungere informazioni e annotazioni, non sottolineare o commentare quanto già espresso visualmente[17].

Alcuni esempi:

• *durante la presentazione dei personaggi, all'inizio del film*

Nyla, the Smiling One.	Nyla, la sua sorridente sposa.

• *arrivo del kayak, Nanook scende a terra e fa scendere gli altri*

Nanook...	Non ci si può fare un'idea di quel che può contenere la Canoa d'un esquimese.

• *dopo la preparazione della canoa, la didascalia originale è essenziale, quella italiana inutilmente descrittiva:*

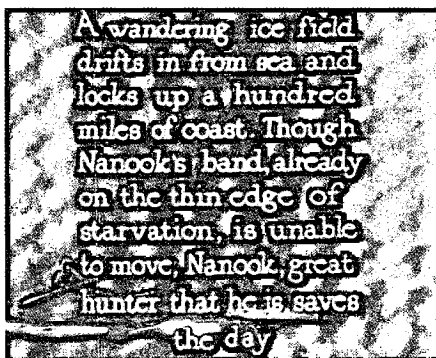
The long trek to the river.	Preparato il canotto, la piccola ca-

rovana costeggia la riviera cercando un passaggio propizio per metterla *(sic!)* in acqua.

• *sequenza dell'uomo bianco che mostra il grammofono a Nanook*

In deference to Nanook, the great hunter, the trader entertains and attemps to explain the principle of the gramophone – how the white man "cans" his voice.

Nanouk conosce tutti i segreti della caccia, ma ignora la maggior parte delle invenzioni moderne./Il fonografo poi ha particolarmente il dono di confonderlo e divertirlo.

• *dopo la sequenza dell'olio di ricino, per annunciare la partenza per la pesca, la didascalia originale informa dettagliatamente sulla situazione e sull'importanza di procurarsi del cibo, mentre quella italiana è generica e insignificante:*

• *nella sequenza della pesca si trovano alcune significative differenze nello stile delle didascalie:*

Nanook, overjoyed at the sight of food once more, kills the big ones with his teeth.

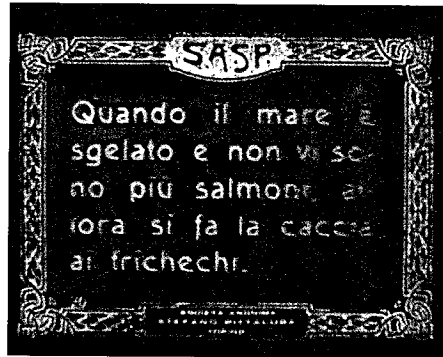
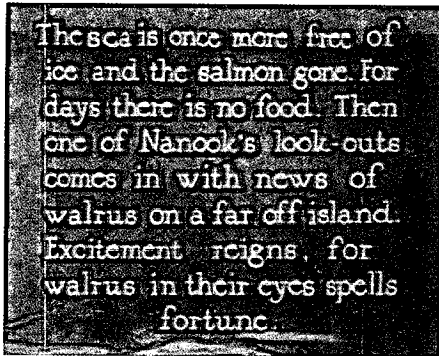
Egli finisce le sue vittime con un morso.

• *poco dopo:*

His day's catch.

E Nanouk sorride senza dubitare che il suo gesto barbaro offenderà la sensibilità europea.

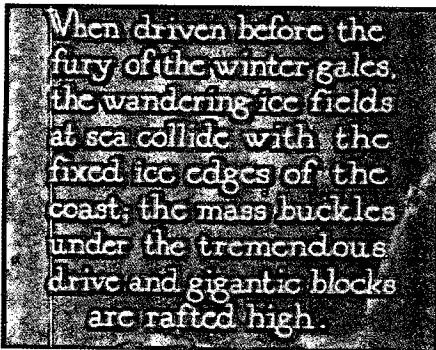
• *di seguito:*

The sea is once more free of ice and the salmon gone. For days there is no food. Then one of Nanook's look-outs comes in with news of walrus on a far off island. Excitement reigns, for walrus in their eyes spells fortune.

• *dopo che Nanook e gli altri si sono rifocillati con la carne cruda di tricheco, la didascalia originale è molto più espressiva, forse anche un po' troppo letteraria, rispetto a quella italiana che è comunque più prolissa:*

Long nights – the wail of the wind – short, bitter days – snow smoking fields of sea and plain – the brass ball of sun a mockery in the sky the mercury near bottom and staying there days and days and days.

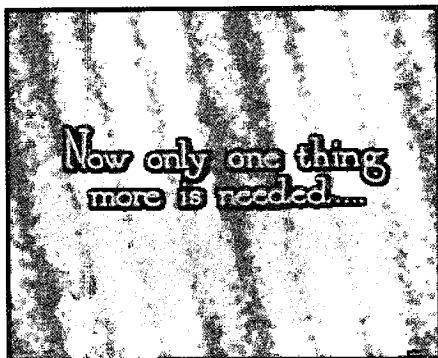
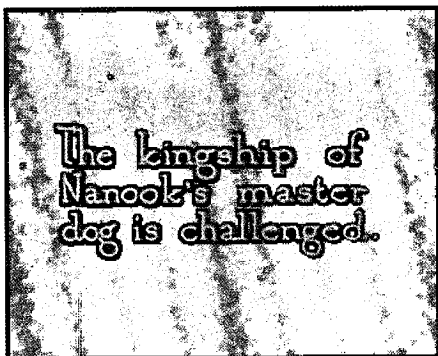
Le notti sono lunghe. Durante qualche ora del giorno il sole illumina il cielo con raggi gialli. Il vento sfiora la terra ed il mare, diventati un immenso campo di neve. Il freddo è tale che il mercurio non sale più nel tubo del termometro.

• *lo stesso discorso vale per una successiva didascalia italiana; si nota una povertà di informazione rispetto al testo inglese:*

When driven before the fury of the winter gales, the wandering ice fields at sea collide with the fixed ice edges of the coast; the mass buckles under the tremendous drive and gigantic blocks are rafted high.

• *nella sequenza della costruzione dell'igloo, quando l'igloo è completato, vi sono alcune significative differenze tra le didascalie delle due versioni. Nel testo italiano manca l'informazione sul tempo impiegato a costruirlo e c'è un commento superfluo sull'azione di Nanook che già si vede nelle immagini.*

Complete within the hour.

Chiuso nell'igloo che egli ha finito di costruire, Nanouk ne taglia la porta.

• *nella versione inglese si crea un'attesa, mentre in quella italiana tutto è spiegato in anticipo.*

• *dopo la notte passata nell'igloo, una lite tra i cani e l'intervento di Nanouk sono differentemente commentati; l'azione di Nanouk si vede già nelle immagini:*

• *l'ultima didascalia del film, durante il drammatico finale, è significativamente differente nelle due versioni: non solo per lo stile del testo, ma anche per la collocazione. In questo caso, infatti, si verifica il contrario di quanto è stato segnalato per altre sequenze: nella versione originale quest'ultima didascalia viene posta subito all'inizio della sequenza finale, mentre nella versione italiana è stata posta ben 17 inquadrature dopo, quasi alla conclusione, quando rimangono solo cinque inquadrature.*

The shrill piping of the wind, the rasp and hiss of driving snow, the moumful wolf howls

Gli ululati del vento, i latrati dei cani, le carezze ghiacciate della neve, ecco tutto ciò che caratteriz-

of Nanook's master dog typify the melancholy spirit of the North.

za la tristezza di una notte artica.

• *una notazione riguardante il titolo «fine»:*
la copia dell'edizione italiana della SASP (Stefano Pittaluga) in possesso della Cineteca Nazionale finisce con un titolo FINE su fondo nero senza la caratteristica cornice delle didascalie; la copia depositata da Flaherty al MoMA di New York si conclude con un titolo aggiunto «The End – circulated by the Museum of Modern Art Film Library». Invece la copia restaurata (ma anche quella sonorizzata nel 1947) terminano con un titolo che sembra essere quello originale con le scritte: «Tia Mak» (The End).

Gli errori, le imprecisioni delle didascalie italiane

Fin dalle prime didascalie appaiono, oltre alle differenze nello stile e nel linguaggio usato, anche alcuni grossolani errori o inesattezze.

The misterious Barren Lands – desolate, boulder-strewn, windswept – illimitable spaces which top the world.

Scene della vita attuale degli esquimesi nelle regioni artiche.

The sterility of the soil and the rigor of the climate no other race could survive; yet here, utterly dependent upon animal life, which is their sole source of food, live the most cheerful people in all the world – the fearless, loveable, happy-go-lucky Eskimo.

Cinematografia eseguita ad una temperatura di 56 gradi sotto zero.

This picture concerns the life of one Nanook (The Bear), his family and little band of followers, "Itivimuits" of Hopewell Sound, Northern Ungava, through whose kinliness, faithfulness, and patience this film was made.

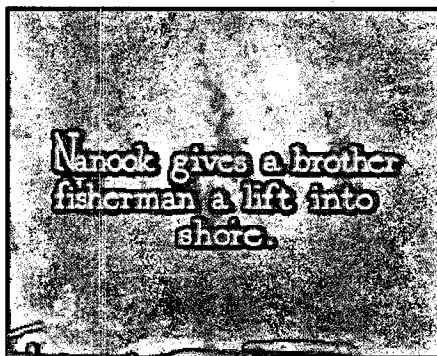
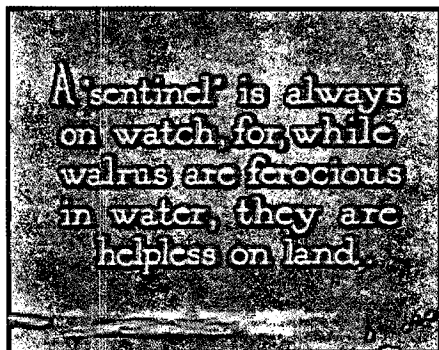
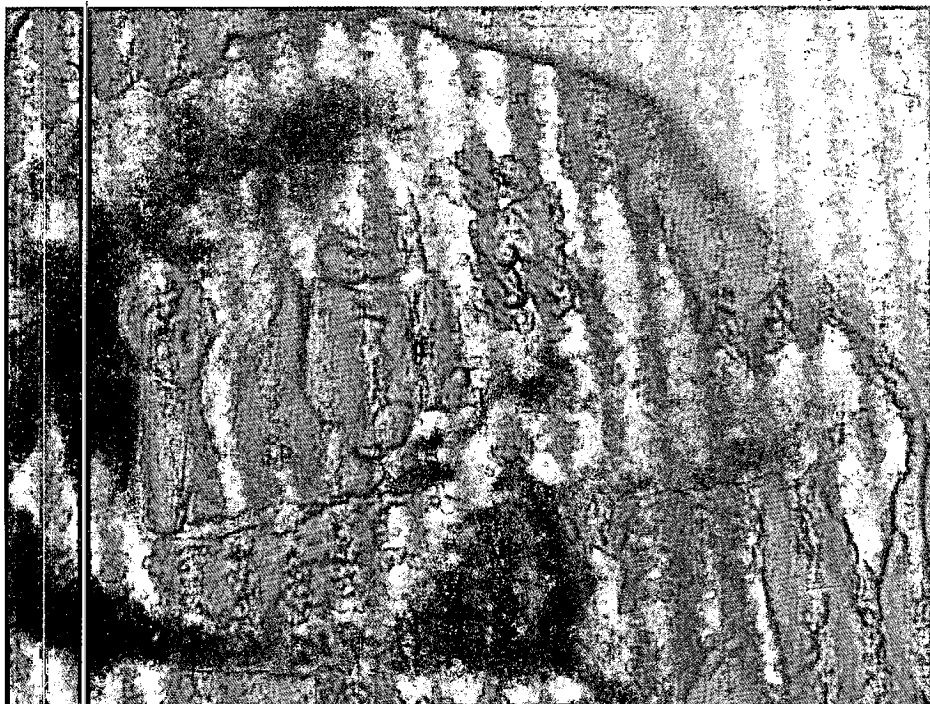
L'esquimese Nanouk (Orso nella lingua del paese) vive con la sua famiglia e con qualche compagno in una regione desolata e fredda sita sulla riva della Baia di Hudson nel Canadà.

- *dopo una mappa delll'America del nord:*

The hunting ground of Nanook and his followers is a little kingdom in size nearly as large as England, yet occupied by less than three hundred souls.

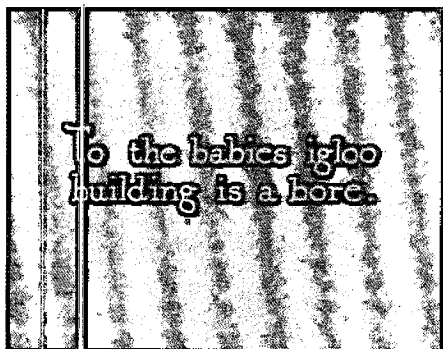
Il territorio di caccia di Nanouk, ha una superficie quasi uguale a quella dell'Italia e pertanto non vi sono che 300 abitanti al massimo.

- *scrivere «Cinematografia eseguita ad una temperatura di 56 gradi sotto zero» può essere per certo considerata una esagerazione. Quanto all'estensione, il territorio di caccia di Nanook corrisponde in realtà a meno della metà del territorio italiano degli anni '20. L'Inghilterra, cui fa riferimento la didascalia originale, copre infatti un'area di soli 130.000 chilometri quadrati.*

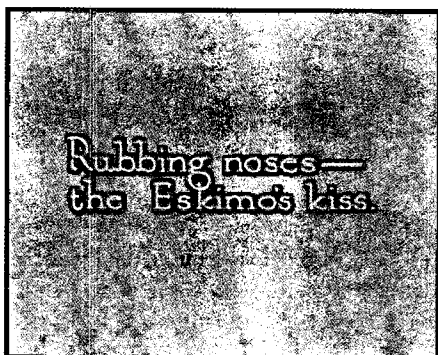
- *durante la sequenza della pesca, un marchiano errore di traduzione: brother fisherman è un collega pescatore e non un fratello.*

- *durante la sequenza della cattura del tricheco, la didascalia italiana rinuncia a una significativa informazione:*

• *all'inizio della costruzione dell'igloo la differenza di stile e di informazioni è evidente:*

Deep snow, packed hard by the wind, makes good ground for building the igloo, the snow dwelling of the eskimo.

Costruzione di un igloo, casa di neve degli esquimesi.

• *più avanti, al contrario, la didascalia italiana aggiunge un commento arbitrario:*

• *alla fine della costruzione dell'igloo, Flaherty sente la necessità di spiegare l'azione che si svolge (sciogliere la neve per procurarsi acqua) e aggiunge una informazione che manca nella versione italiana:*

The hearthstone of the Eskimo... Seal oil for fuel – moss for wicking a stone pot for melting snow. The temperature within the igloo must be kept below freezing to prevent the dome and walls from melting.	Utilizzando il grasso di foca come combustibile, gli esquimesi si procurano dell'acqua facendo fondere la neve in un recipiente di pietra.

• *nella sequenza del risveglio dopo la notte passata nell'igloo, quando Nyla gioca col neonato e poi lo strofina con la sua saliva, troviamo una vistosa discrepanza tra le due versioni:*

I personaggi

Alcuni protagonisti del film cambiano nome tra l'edizione originale e quella italiana. Se Nanook diventa Nanouk, Nyla rimane Nyla, il figlio Allee (che in un caso viene chiamato Allegoo, probabilmente un vezzeggiativo) diventa Allek, il cane Comock diventa Komock.

Ma il caso più curioso, e per certi aspetti oscuro, è quello di Cunayou che diventa Cunayon. Non si tratta della sostituzione finale della u con una n; nella presentazione iniziale dei personaggi, al suo nome viene aggiunta – solo nell'edizione italiana – la qualifica di «il suo [di Nanouk] secondo figlio».

Un riferimento molto impreciso perché Nyla porta in braccio un neonato, poi c'è Allee, quindi Cunayou sarebbe semmai il primo di tre figli. C'è però una serie di particolari che non fanno quadrare il discorso.

In nessuna didascalia della versione originale si indica Cunayou come figlio di Nanook. Invece, nella versione sonorizzata degli anni '40, il commento parlato presenta esplicitamente Cunayou come sorella di Nyla, cioè cognata di Nanook. L'edizione italiana, quindi, con disinvoltura, non solo cambia il nome ma anche il sesso di un personaggio e il suo ruolo di parentela.

Qualcuno potrebbe addirittura supporre che, invece di una cognata, possa trattarsi di una seconda moglie di Nanook, data l'esistenza della poligamia tra gli eschimesi. Si confronti in proposito il teledocumentario francese *Saumialuk, le Grand Gaucher* di Claude Massot e Sébastien Régnier (1988) dedicato a una rivisitazione dei luoghi dove Flaherty ha girato *Nanook of the North*[18]. In una delle interviste, un vecchio *inuit* – il cui padre era amico del vero Nanook – sostiene addirittura che le due donne del film (cioè Nyla e Cunayou) non erano nella realtà le donne di Nanook, ma dello stesso Flaherty. In un'altra intervista, un'anziana eschimese si presenta come figlia di un figlio che Flaherty avrebbe avuto da una eschimese e aggiunge che suo padre è stato però allevato da un *inuit* e ha sempre considerato quest'ultimo come il suo effettivo padre perché Flaherty non si sarebbe mai curato di lui. Tutto ciò con beneficio d'inventario.

Una particolarità ortografica, sempre relativa ai nomi dei personaggi, è costituita dal fatto che il neonato figlio di Nanook viene chiamato, in alcune didascalie dell'edizione italiana, Raimbow (Arcobaleno = Rainbow). Scritto con la emme, al posto della enne, secondo la vecchia regola della grammatica italiana per cui davanti alla b e alla p non c'è mai una enne, ma sempre una emme.

Altre differenze tra le due versioni

Una caratteristica della versione italiana rispetto a quella originale è la mancanza di molte dissolvenze e fondu (di apertura e chiusura) tra sequenze e singole inquadrature. È tuttavia difficile dire oggi, pur avendo cercato di ricostruire le vicende della copia sopravvissuta della versione italiana degli anni '20, se si è trattato di una scelta deliberata o di un eventuale semplice espediente tecnico per semplificare l'inserimento delle didascalie e talvolta il loro spostamento rispetto all'originale.

Durante l'analisi comparativa delle didascalie sono emerse numerose, anche rilevanti, differenze nella durata di singole sequenze e nell'ordine di montaggio delle inquadrature all'interno di una sequenza. Si è anche constatato che l'edizione italiana contiene parecchie inquadrature che non si trovano nella copia deteriorata e mutilata della versione originale depositata da Flaherty alla Film Library del MoMA.

Invece, un sommario confronto tra l'edizione Pittaluga, la copia del MoMA e la copia di *Nanook of the North* restaurata nel 1976 ha permesso di constatare che inquadrature mancanti nella edizione MoMA si ritrovano in quella del 1976. Ma qui si esce dallo specifico quadro della nostra ricerca e si entra in un altro vasto campo di lavoro storico e critico: quello delle modalità di restauro di un film muto, dell'intervento filologico per ricostituire quella che si suppone avrebbe dovuto essere la versione originale dell'autore[19].

1. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998, p. 322.
2. Erik Barnouw, *Documentary - A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, New York, 1974, p. 43.
3. *Ibid.* Barnouw riproduce anche alcune strofe della canzone.
4. Ringrazio Pierluigi Raffaelli e Vittorio Martinelli per le notizie gentilmente fornitemi in proposito.
5. La frase di Canudo riprodotta in apertura (e tratta dal suo libro postumo *L'Usine aux images*, Chiron, Paris, 1927) è inserita nel contesto di alcune pagine entusiastiche di analisi critica del film di Flaherty. Cfr. pp. 180-182 dell'edizione italiana citata.
6. Ettore M. Margadonna, *Cinema ieri e oggi*, Editoriale Domus, Milano, 1932, p. 92.
7. Francesco Pasinetti, *Storia del cinema, dalle origini a oggi*, Bianco e Nero, Roma, 1939, p. 94.
8. Paul Rotha, *Documentary Film*, Faber, London, 1966 (2ª), p. 82.
9. Cfr. Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub, 1945-1956*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma, 1999.
10. «Cinema», n.s., 3 (25 novembre 1948) e 7 (30 gennaio 1949), nonché i numeri successivi. Complessivamente sono citati almeno una dozzina di cineclub tra quelli che hanno proiettato il film di Flaherty.
11. Osvaldo Campassi, *Nanouk l'esquimese*, «Cinema», n.s., 18, 15 luglio 1949, pp. 24-25.
12. Ringrazio per le informazioni Mario Musumeci, Maria Silvia Fiengo, Ernesto Bononi della Cineteca Nazionale.
13. Questa copia era stata probabilmente fatta stampare dallo stesso Flaherty nel 1937 e usata per molte proiezioni prima di essere depositata al MoMA. Cfr. Steve Dobi, *Restoring Robert Flaherty's Nanook of the North*, «Film Librarian Quarterly», 1977, 10, p. 12.
14. Si ringrazia in modo particolare l'Ufficio Audiovisivi dell'ENEA per aver messo a disposizione le attrezzature tecniche che ne hanno permesso la realizzazione.
15. Tra gli studenti che hanno collaborato alla ricerca ringraziamo Stefano Missio, Matteo Pedani, Valentina Girodo, Mauro Casiraghi.
16. Ringraziamo Ivan Trujillo, direttore della Filmoteca della UNAM di Città del Messico e attuale Presidente della FIAF (Federazione internazionale degli archivi del film), che a suo tempo ci ha messo a disposizione sia la copia del MoMA che quella sonorizzata del 1947. È curioso segnalare il lungo cammino di quest'ultima versione prima che ci giungesse: da Londra (Contemporary Film) alla Cineteca nazionale di Praga, da questa alla Filmoteca dell'università messicana e infine a Roma.
17. Le didascalie della versione originale del film hanno suscitato opinioni divergenti. Due tra i principali storici del cinema documentario non sono in proposito d'accordo tra loro. Barnouw (in *Documentary - A History of the Non-fiction Film*, cit., p. 40) sostiene testualmente: «Nelle sue didascalie Flaherty fu particolarmente felice. Esse mostravano un raro dono nella scelta delle parole [...] e nella concisione. Non spiegavano mai più del necessario». Invece Richard M. Barsam (in *Nonfiction film - A critical history*, Dutton, New York, 1973, p. 131) sostiene che la scarsa conoscenza da parte di Flaherty e del suo collaboratore al montaggio (Charles Gelb) delle moderne tecniche del montaggio stesso è una lacuna resa ancora più evidente dalle didascalie preparate da Carl Clancy.
18. Trasmesso da France3 nella rubrica *Océaniques* il 7 dicembre 1989.
19. Nel 1999 è uscita una "nuova" versione del film di Flaherty, in dvd: ma si tratta in realtà della stessa versione restaurata nel 1976 che viene ripresentata con una diversa colonna sonora, di Timothy Brock, e con l'aggiunta, nello stesso dvd, di una serie di fotografie di Flaherty e di un estratto da un documentario televisivo, *Flaherty on Film*, con un'intervista a Frances Flaherty.

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

ISBN 88-317-7476-X
9 788831 774765

L. 30.000